

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CIÊNCIAS HUMANAS - PPGICH
NÍVEL MESTRADO**

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

**“GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO”: UMA
ETNOGRAFIA DA PRÁTICA MUSICAL**

**Manaus - Amazonas
2018**

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

**“GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO”: UMA
ETNOGRAFIA DA PRÁTICA MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

Orientador: Prof.º Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita.

**Manaus - Amazonas
2018**

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB 314^a - 11^a*

F224g Farias, Marcos Alan Costa
“Grupo cultural encanto do quilombo”: uma etnografia da prática musical. / Marcos Alan Costa Farias. – Manaus: UEA, 2018.
152fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita

1.Prática musical 2.Quilombolas 3.Etnia I. Orientador: Prof. Dr.Bernardo Thiago Paiva Mesquita. II. Título.

CDU 168.522

MARCOS ALAN COSTA FARIAS

**“GRUPO CULTURAL ENCANTO DO QUILOMBO”: UMA
ETNOGRAFIA DA PRÁTICA MUSICAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

Aprovado em 02/08/2018

Prof.º Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita
Orientador-Presidente – PPGICH-UEA

Prof.º Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida
Examinador Interno – PPGICH-UEA

Prof.º Dr. Daniel Bitter
Examinador Externo – UFF

Prof.º Dr. Rafael Ale Rocha
Examinador Interno/Suplente – PPGICH-UEA

Prof.º Dr. Emmanuel de Almeida Farias Júnior
Examinador Externo/Suplente – PPGCSPA-UEMA

Para os quilombolas do Jauari.

AGRADECIMENTOS

Aos quilombolas do Jauari, pela confiança, convivência e atenção depositada em mim, bem como pelas memórias e experiências compartilhadas durante os períodos que estivemos juntos.

Aos músicos do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”: Darlison Menezes, Jadernaldo Oliveira, Rosivaldo Pinheiro, Wildison Melo, Reginaldo Pinheiro, Clodoaldo Viana Filho, Cleo Abenathan, Daniel de Souza, Marina Lúcia Figueiredo, Rodrigo de Oliveira, Mariomá, pela generosidade, disponibilidade e saberes.

A Wildison Melo e a Hugo Melo, que foram meus primeiros contatos do Jauari, nos tornando desde então grandes amigos na pesquisa e na vida. Pela hospedagem em suas casas durante a pesquisa de campo, estendo meu carinho as suas esposas, respectivamente, Regisane Pinheiro e Lucineia de Oliveira.

A Marialda de Matos e João Felipe Lobato, pela amizade e pelas vezes que viajamos juntos ao Jauari ou por lá nos encontramos dividindo momentos agradáveis.

Ao Professor Bernardo Mesquita, pelo interesse no trabalho, pelas orientações, compreensão e, principalmente, por me deixar escolher o caminho.

Ao professor Alfredo Wagner, pelo estímulo intelectual, pelas importantes contribuições e ensinamentos à pesquisa.

A Emmanuel Farias Júnior, pelas importantes sugestões, pela disponibilidade em discutir o trabalho, seus questionamentos foram essenciais.

Ao Professor Otávio Rios, em nome dos professores do PPGICH-UEA, em especial aos que tive oportunidade de aprender em sala de aula nesse percurso; a Shirlei e Ruanne pela dedicação.

Aos colegas de curso, em especial Murana Arenilhas e Vinicius Alves, com quem compartilhei muitos momentos durante essa jornada.

Aos colegas do PNCSA, pelas experiências compartilhadas: Joelma, Roseane, Elieyd, Eriki, Felipe Jucá, Juliene, Maria Meneses, Phelipe, Micael, Jordeanes Araújo, Ava Hoffman, Luiz Lima, Aniceto, Glademir, Altaci Rubim; à Mônica, que muito contribuiu na elaboração do mapa de localização do Jauari.

Ao PNCSA pelo suporte em Manaus e no campo.

A CAPES, pela bolsa de estudo ao longo do mestrado.

Aos professores Alfredo Wagner, Rafael Ale, Sonia Chada e Deise Montardo, por aceitarem participar da banca de qualificação.

Aos professores Alfredo Wagner, Daniel Bitter, Rafael Ale e Emmanuel de Almeida, por aceitarem participar da banca de defesa.

Aos meus amigos, Paulo, Alex e Rosângela, pela amizade e companheirismo em Manaus, por me ajudarem na adaptação nesta cidade.

Aos meus irmãos Marcelo e Magsson, pela recepção e apoio em Manaus. À minha irmã Manuele, que se tornou companhia frequente em Manaus.

Aos meus pais, que, incondicionalmente, sempre me apoiaram em minhas escolhas.

A todos, que de alguma forma contribuíram durante esse período de aprendizagem, sou grato!

*“então significa que não vai morrer mais, a geração vai terminando,
mas essas culturas vão ficando”*

Francisco Hugo de Souza (Jauri, Oriximiná – Pará)

RESUMO

Esta dissertação concentra reflexões dedicadas à prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, músicos que se autodenominam quilombolas do Jauari, rio Erepecuru, Oriximiná (PA). Resulta de pesquisa realizada entre 2016 e 2018, em períodos intervalados de campo, quando então se buscou por meio da oralidade discutir elementos que se relacionam a atual prática musical, sejam as narrativas de fuga, as formas organizativas, bem como os saberes e fazeres que consolidam e reafirmam a identidade étnica. Com isso, investiguei a prática musical do grupo por um viés etnomusicológico; dessa forma, foi possível descrever e analisar a relação desses quilombolas com aspectos que estão em torno da prática. De forma geral, este trabalho buscou refletir a música como produto das relações sociais dos quilombolas do Jauari, etnograficamente foi possível compreender como a música é ressignificada, já que segundo os agentes sociais um dos principais motivos dessa música ser como é nos dias atuais se fundamenta em uma continuidade das práticas musicais passadas, porém, não se trata de um resíduo do passado. A música, assim como outras práticas estão presentes na memória social deles e passam por um processo de ressignificação, quando novos elementos são atribuídos ao contexto. Trata-se, portanto, de um estudo de como a música é pensada, produzida e praticada no Jauari e demais lugares que o grupo estabelece relação.

Palavras-chave: Prática musical; Quilombolas; Identidade étnica.

ABSTRACT

This dissertation focuses on reflections on the musical practice of the “Encanto do Quilombo Cultural Group.” The group is composed of musicians who define themselves as *quilombolas* of Jauari, which is located along the Erepecuru River in the municipality of Oriximiná, Pará. This work results from fieldwork conducted at intervals between 2016 and 2018 that sought, by means of orality, to discuss elements relating to current musical practices. These elements include narratives of escape and the group’s organizational form, as well as knowledge and actions that consolidate and reaffirm ethnic identity. Thus, I researched the group's musical practice from an ethnomusicological perspective. In this way, it was possible to describe and analyze these *quilombolas*’ relationship with aspects surrounding the practice. In general, this work sought to reflect on music as a product of social relations among the *quilombolas* of Jauari. Ethnographically, it was possible to understand how music is re-signified. According to social agents, one of the main reasons for which the music is as it is today is based on the continuity of past musical practices; however, this does not mean that their music is a residue of the past. Music, as well as other practices, are present in their social memory and undergo a process of re-signification when new elements are inserted into the context. Therefore, this is a study of how music is contemplated, produced and practiced in Jauari and other places in which the group establishes relations.

Keywords: Musical practices; *Quilombolas*; Ethnic identity.

LISTAS DE MAPAS

Mapa 1: Quilombolas de Cachoeira Porteira.....	43
Mapa 2: Rio Cuminá (Erepecuru-Cuminá).....	54
Mapa 3: Rio Cuminá (Erepecuru-Cuminá).....	55
Mapa 4: Localização do Jauari.....	66

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Barracão de Pedra.....	59
Figura 2: Produção de farinha.....	73
Figura 3: Alvorada com a imagem de São Benedito.....	75
Figura 4: Ornamentação do Mastro da Comunidade.....	75
Figura 5: Folia da Comunidade Boa Vista Cuminá.....	76
Figura 6: Personagens do Aiué.....	77
Figura 7: A festa em torno dos Mastros.....	77
Figura 8: Oficina de construção de instrumentos.....	96
Figura 9: Primeira apresentação do “Encanto do Quilombo”.....	103
Figura 10: Tambor ou bumbo.....	108
Figura 11: Mesa de Sapucamba.....	109
Figura 12: Miniatabaque.....	110
Figura 13: Chocalho.....	111
Figura 14: Xeque-xeque de lata.....	112
Figura 15: Xeque-xeque.....	113
Figura 16: Agogô.....	114
Figura 17: Agogô sem armação.....	114
Figura 18: Reco-reco.....	115
Figura 19: Atabaque.....	116
Figura 20: Repertório de uma apresentação.....	131
Figura 21: Performance musical no Pré-Círio de Santo Antônio, Oriximiná (PA).....	137
Figura 22: Performance musical no MUSA, Manaus (AM).....	138
Figura 23: Performance musical no Quilombo do Barranco de São Benedito, Manaus (AM).....	138
Figura 24: Performance musical na Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá, Oriximiná (PA).....	140

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACOB – Associação Cultural Obidense

ACORQE – Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Erepecuru

ADCT – Ato das Disposições Constitucionais Transitórias

AMOCREQ-CPT – Associação dos Moradores da Comunidade Remanescente de Quilombo de Cachoeira Porteira

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

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e social

CENDEPA – Centro de Estudos e Defesa do Negro no Pará

Centur – Fundação Cultural Tancredo Neves

CF – Constituição Federal

CPI-SP – Comissão Pró-Índio de São Paulo

FCP – Fundação Cultural do Pará

IAP – Instituto de Artes do Pará

IMAFLOA – Instituto de Manejo e Certificação Florestal e Agrícola

MRN – Mineração Rio do Norte

MUSA – Museu da Amazônia

PNCSA – Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia

PPGICH – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UFPA – Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: ENTRE FUGAS, BATUQUES E FESTAS: O SISTEMA ESCRAVISTA NO BAIXO AMAZONAS PARAENSE.....	27
1.1. Os Quilombolas do Rio Trombetas.....	28
1.2. Os Quilombolas do Rio Erepecuru.....	45
1.2.1. O “Mocambo” do Erepecuru.....	49
1.2.2. O Barracão de Pedra e o Mito de Origem.....	57
CAPÍTULO 2: COLETIVIDADE E SOCIABILIDADES: A <i>COMUNIDADE</i> QUILOMBOLA DO JAUARI.....	65
2.1. Jauari: a história a partir de um <i>vidrinho de tiro seguro</i>	66
2.2. <i>Festa Cultural: Aiué, religiosidade, música e dança</i>	74
2.3. <i>Terra é poder, terra é riqueza: A luta pelo território</i>	85
2.4. Conceito de Quilombo.....	91
CAPÍTULO 3: A PRÁTICA MUSICAL.....	94
3.1. O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”: identidade, memória e tradição.....	94
3.2. Os instrumentos musicais.....	105
3.3. O processo de transmissão do ofício musical.....	119
3.4. O processo criativo.....	124
3.5. A performance musical.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS.....	146

INTRODUÇÃO

Tive que navegar os rios em dois sentidos para realizar esse trabalho: Oriximiná – Manaus e Oriximiná – Jauari. Os rios que me levaram de Oriximiná a Manaus, especificamente, o Trombetas e o Amazonas, me conduziram ao conhecimento teórico que a academia proporciona e que é necessário para a compreensão dos conhecimentos empíricos que conheci e compreendi ao percorrer o rio em outro sentido, designadamente o Trombetas e o Erepecuru, para chegar à Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari em Oriximiná, Pará. Esse conjunto de idas e vindas está refletido na forma deste texto de dissertação sobre as relações sociais que compreendem a prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” da Comunidade do Jauari. O objeto da pesquisa concerne a uma reflexão sobre a música enquanto elemento coextensivo às relações sociais desses agentes que se autodefinem como *quilombolas*¹.

O interesse por esse tema surge em meio à lacuna existente em relação à produção científica referente às práticas musicais dos quilombolas na Amazônia, especialmente no município de Oriximiná. A etnomusicologia² veio a ser o caminho escolhido para percorrer

¹ Convencionei neste trabalho usar o *itálico* para termos de categorias de autodefinição utilizados pelos agentes sociais como, por exemplo, *quilombo* e *quilombola*. O *itálico* também será utilizado para os termos *comunidade*, *morador* no que diz respeito à forma empírica. Expressões e termos usados pelos quilombolas como *grupo cultural*, *feira cultural*, *noite cultural* também aparecerão em *itálico*. Expressões ou frases em outra língua também se utilizarão do *itálico*.

Termos como: “mocambo”, “mocambeiro”, “calhambola”, “negro”, “preto” estarão entre aspas, são termos utilizados em documentos históricos. “Comunidade” e “quilombo” no que diz respeito aos conceitos analíticos de autores utilizados na pesquisa, aparecerão também entre aspas. Ao longo do texto alguns destaques poderão ser feitos, tanto nas citações quanto no texto como um todo, estando eles em **negrito**, sublinhado ou *itálico*. Nas citações e entrevistas aparecerão com a indicação entre colchetes [g.m.] que significa: grifo meu; diferenciando de grifo do autor [g.a.].

² No final do século XIX, surge a etnomusicologia que tem por primeiro nome musicologia comparada, essa subárea da musicologia, tinha por preocupação a investigação e comparação com fins etnográficos. Nessa conjuntura, o musicólogo Guido Adler aparece como precursor da musicologia comparada, junto a ele a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison, em 1877, possibilitou o registro de sons, a música gravada passou a representar um fator de grande importância para os estudos das culturas musicais. O fonógrafo e o gravador ajudaram a revolucionar a forma de compreender o sentido da música, esses equipamentos “aboliram o que era visto como diferenças essenciais entre ‘músicas’ escritas e não-escritas, e entre músicas ‘artística’, ‘popular’ e ‘folclórica’”. (BLACKING, 2007, p. 202).

No Brasil os estudos do folclore, termo influenciado no país no final do século XIX e utilizado para se referir as tradições musicais de tradição oral, estiveram presentes até o final do século XX. Esses estudos por vezes não se distanciavam da então chamada musicologia comparada, em diversos casos, compreendia-se o “folclore a partir de sua acepção ‘arqueológica’, ligada à coleta, gravação, transmissão de músicas, canções e poesias, ressaltando mais a ‘materialidade’ desses aspectos do que a dinâmica cultural” (LÜHNING et al., 2016, p.61).

É necessária uma distinção entre o “folclorismo” e a análise reflexiva. Galvão enfatiza que a maioria dos estudos sobre “a vida religiosa do caboclo da Amazônia é orientada por um interesse aparentemente folclórico”, quando a atenção se debruça em aspectos sobre as “sobrevivências de velhas crenças, aos aspectos exóticos de algumas práticas ou de rituais, e às teorias que procuram explicar as origens dessas manifestações culturais” (p. IX-X,

esse estudo. O interesse por essa área ocorreu ainda na graduação em música (Oriximiná – UFPA), as disciplinas Sociologia da Música e Introdução a Etnomusicologia me possibilitaram entender a música como prática social, assim como, as possíveis relações que se dão entre o homem e a música. Conheci ali algo novo, pois, até esse momento via a música como algo particular em que seus estudos se encerravam na própria música. Vale aqui ressaltar, que isso não a tornava menos expressiva para mim, ao contrário disso, a percebia de forma plural, porém, a entendia apenas como "a arte de combinar os sons". Esse conceito parecia estar cristalizado. No entanto, a possibilidade de entender a música no seu contexto cultural, estabelecendo relações com o homem e com a sociedade que a produzem, possibilitou novos rumos para entender o que é música, dentro de uma perspectiva crítica.

A etnomusicologia que compreende várias abordagens tem me mostrado outra forma de construir um conceito para a música, entendendo que um conceito mais próximo do real, pode ser construído pelos próprios agentes sociais que o produzem. Desta forma, o próprio estudo dessa arte passa a ganhar novos olhares. A música passa a ser “muito mais que os sons capturados pelo gravador”. A música incide na “construção e o uso de instrumentos que produzem sons” como é o caso do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Música é também “a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance” (SEEGGER, 2015, p. 16).

Em 2016 apresentei ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA), o projeto de pesquisa referente à prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Assim, esse estudo objetivou investigar o fenômeno musical que caracteriza a prática desenvolvida pelo grupo com base nos preceitos apresentados pela etnomusicologia, não apreciando a música como um objeto em si, mas como um objeto de relação. Passo a compreender a música no contexto em que os agentes sociais vivem. Vale ressaltar, que dentre as diversas atividades realizadas no Jauari existe um forte destaque para a prática musical desenvolvida por eles, com ênfase para o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, que teve sua fundação em julho de 2010, através da Oficina de construção de instrumentos, realizada pela Fundação Curro Velho, dentro da própria *comunidade*, o grupo executa músicas de autoria própria e que relatam passado e presente de seu povo, os ritmos utilizados são: lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, bolero, xote, samba e afoxé.

1955). Ao tratar disso Galvão busca se distanciar de ideias e conceitos que são apresentados como elementos ilegítimos, afastados da real função dentro do sistema religioso e do lugar que realmente é atribuído a vida do “caboclo”, assim não se preocupando ao “aspecto psicológico ou a gênese folclórica de crenças e atitudes, porém a sua função social” (p. X).

As músicas são executadas com instrumentos artesanais de madeiras, sementes e caroços colhidos da floresta, estes são construídos pelos músicos envolvidos, o que torna esta prática musical ainda mais particular e inerente a este *grupo cultural*³. Antigamente, as músicas de *pau e corda* tinham lugar garantido nas chamadas *festas de pau e corda* das áreas quilombolas, atualmente, estão restritas às *festas culturais* que abordam essas e outras “tradições”. Nesta pesquisa, “tradição” será compreendida como algo do tempo presente, segundo Hobsbawm (2002) trata-se de uma “invenção” (ver Capítulo 3). As comunidades remanescentes quilombolas são rodeadas de memórias, histórias, saberes e práticas que carecem ser conhecidas e documentadas.

Pouco se sabe, por exemplo, sobre as práticas musicais existentes na região amazônica, em especial das comunidades remanescentes de quilombos. De que forma eles reconstroem a história através das práticas musicais, levando em conta o processo de ressignificação musical? Como isso permitiu o desenvolvimento de um repertório musical específico? Neste sentido, de que forma acontece o processo social levando em conta a prática musical deste grupo, sob a luz da etnomusicologia? Essas são as perguntas que faço para tentar entender o universo pesquisado.

Os dados hoje disponíveis sobre a cultura musical quilombola, embora esforços estejam sendo realizados, estão longe de representar o universo musical diversificado produzido na região. É nesse contexto que vejo a importância de enquadrar um estudo sobre uma prática musical quilombola, pois, entender a especificidade da complexa paisagem sociocultural deste grupo étnico, onde vigem suas noções identitárias, significa dar voz e visibilidade aos agentes sociais e suas práticas; podendo enxergar a sua própria cultura e emancipá-la dos moldes de cultura que os rodeia.

Quadro teórico-metodológico e indicação do material empírico

Talvez uma das tarefas mais discutidas no âmbito musical no século XX seja a possibilidade de compreender a música e suas relações com o homem que a produz atrelado ao contexto social e cultural em que está inserido. Partindo desta realidade, a etnomusicologia se conceitua como uma disciplina que carrega consigo teorias e métodos capazes de

³ Nota-se o uso difuso do termo *cultural*, empregado em diferentes contextos: *grupo cultural*, *festa cultural* e *noite cultural*, por exemplo. Trata-se do uso empírico do termo cultura. No conceito analítico, segundo Eagleton o significado antropológico de cultura “abrange tudo, desde estilos de penteado e hábitos de bebida até como dirigir a palavra ao primo em segundo grau de seu marido” (2011, p. 51).

compreender determinado universo musical de forma que sua análise não se concentre, exclusivamente, em aspectos sonoros.

A etnomusicologia transcende ao estudo meramente sonoro, buscando explicação para determinada música através de aspectos socioculturais. Essa premissa está relacionada à forte afinidade dessa disciplina com a antropologia e a etnografia. A antropologia que inicialmente propunha o “evolucionismo”, com base na corrente de ideias do pensamento de Morgan, Tylor e Frazer (ver Castro, 2009) alicerçado no estudo dos povos primitivos em relação à cultura europeia, dentro de uma visão de cultura superior, bem como reduzida a uma noção etnocêntrica utilizada para justificar superioridades culturais e até mesmo raciais. No entanto, os evolucionistas são contrapostos e dois marcos são significativos causando uma ruptura na tradição evolucionista. O primeiro corresponde à abordagem culturalista de Boas, em *As limitações do método comparativo da Antropologia*, de 1896, ele contrapõe o método comparativo, passa a usar cultura no plural, na perspectiva de romper com a ideia de evolução cultural, passando a compreender as culturas em suas especificidades (BOAS, 2004). O segundo marco incide na pesquisa de campo que contesta o antropólogo de gabinete, com a publicação de *Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1922, Malinowski apresentava a necessidade de uma experiência prolongada e direta com o objeto de pesquisa, assim, a pesquisa de campo passou a ser vista como um elemento fundamental, podendo observar a cultura do ponto de vista do pesquisado (MALINOWSKI, 1978).

Em meio essas teorias, na virada do século XX, a musicologia comparada, de origens europeias, é impulsionada pela formação da Escola de Berlin de Musicologia Comparada e do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. Porém, o desenvolvimento da musicologia comparada é interrompido pela ascendência do nazismo, nos anos 30, o que provocou a transição da musicologia para os Estados Unidos, no pós-guerra, quando então, nos anos 50 é renomeada de etnomusicologia, conforme assinala Piedade (2010). Nos EUA, a antropologia seguiu o pensamento culturalista de Boas, segundo o que descrevi anteriormente, com isso influenciando fortemente a etnomusicologia.

Alan Merriam, seguidor da tradição antropológica de Boas, em sua difundida obra *The Anthropology of Music* (1964) coloca a etnomusicologia entre as ciências humanas e as humanidades, destaca que “A música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria separada do comportamento que a produz”⁴ (p. 7). Para Merriam é necessário compreender como e porque o comportamento de quem produz

⁴ No original: Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it.

determinada música é como é, isso está subentendido na conceituação de etnomusicologia como “o estudo da música na cultura”⁵ (p. 7).

Outro nome importante na etnomusicologia é Bruno Nettl, foi aluno de Boas e em *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964) observou que no campo dessa disciplina, os temas estavam voltados a compreensão da “música de culturas não letradas, a música de sociedades orientais avançadas e a música folclórica de civilizações ocidentais e orientais”⁶ (p. 11), com isso, Nettl resumiu que a etnomusicologia é, tal como na teoria, “o campo que busca o conhecimento das músicas do mundo, com ênfase nessa música fora da própria cultura do pesquisador, a partir de uma abordagem descritiva e ponto de vista comparativo”⁷ (p. 11).

Considerando a abordagem de John Blacking, contemporâneo de Merriam e um dos principais nomes da etnomusicologia, compreende-se que o olhar investigativo deva considerar os elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico, ou seja, o sentido da música é relativo aos diferentes contextos culturais e a variedade de situações sociais, contudo, não indicando que tal abordagem descambe em uma preterição dos aspectos estruturais da música. A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking está em seu conhecido conceito de música, em que no primeiro capítulo de *How musical is a man*, ele afirma: “Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*”⁸ (1973, p. 10). Esse conceito de música de Blacking é importante, porque se o acolhido como argumento, então o investigativo se voltará não mais tão-somente aos elementos estruturais da música, tidos até então como formas isoladas de compreensão em si mesmos, mas então se compreenderá na forma de organização social seu mais proficiente caminho de compreensão.

Seeger ao estudar os índios Kisêdjê, no estado do Mato Grosso, estabeleceu uma diferença entre a antropologia da música e a antropologia musical, para ele uma antropologia da música estuda a música enquanto parte da cultura e da vida social, de acordo com o que propôs Alan Merriam (1964) ao estudar a música na cultura; em direção contrária a isso uma antropologia musical compreende como as “performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social” (SEGGER, 2015, p. 14). Seeger compreendeu os Kisêdjê através

⁵ No original: the study of music in culture.

⁶ No original: music of nonliterate cultures, the music of advanced oriental societies, and the folk music of Western and oriental civilizations.

⁷ No original: the field which pursues knowledge of the world's music, with emphasis on that music outside the researcher's own culture, from a descriptive and comparative viewpoint.

⁸ No original: Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

de uma antropologia musical, pois aspectos relevantes da vida social deles se estabelecem a partir das cerimônias e performances musicais.

No caso específico do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” seria complexo compreendê-los por uma abordagem que privilegiasse a “antropologia musical” proposta por Seeger, pois a apesar de a música ser elemento presente na vida social dos quilombolas do Jauari, ela se configura como parte da cultura e da vida social da comunidade, ela está presente dentro de uma matriz cultural e social precedente, na qual a música sucede, as análises de Merriam, no que se refere a “antropologia da música”, estariam mais direcionadas a esse estudo com o “Encanto do Quilombo”.

Aqui, proponho investigar a música produzida pelo “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, sob a luz da etnomusicologia, acreditando ser capaz de problematizar essa prática enquanto elemento de coesão social e identidade étnica. Neste sentido, foi possível fornecer informações contextualizadas sobre a formação de quilombos no município de Oriximiná, considerando os aspectos sociais relacionados, incluindo a música, bem como analisar a comunidade Jauari enquanto “espaço social” de vertente relacional, além de caracterizar o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” e registrar aspectos do saber musical contido nessa prática musical. Nesse contexto, quem me dirá o que realmente é música, são os músicos que a produzem, de forma que essa pesquisa é um conjunto de vozes e práticas entre o pesquisador e os agentes sociais.

Essa ciência pode ser entendida considerando a abordagem de Chada, para ela a etnomusicologia:

É a ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural. Assim, os dados são coletados, considerando-se os possíveis aspectos relacionados ao comportamento humano. Essa evidência é usada, então, para tentar explicar por que a música é como é e de que forma é usada. A ênfase é no papel da música como comportamento social humano. A música ocorre num contexto cultural e pode, por isso, ser influenciada não só por considerações artísticas, mas também por considerações sociais, religiosas, econômicas, políticas ou pelo próprio confronto com outras formas de expressão artística (2011, p. 12).

Entender as especificidades de um determinado contexto musical tem sido a tarefa de etnomusicólogos que buscam não apenas registrar a música, mas, além disso, compreender como os agentes sociais produzem música e a consomem, os aspectos musicais são apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica, quando a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida.

O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” será entendido também a partir de sua atividade musical, compreendendo-a como prática musical. Nesta pesquisa utilizarei com frequência o termo prática musical, para isso, compreender esse termo dentro dessa área de estudo se faz necessário. Desta forma, prática musical será compreendida em seu sentido relacional, como:

um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (CHADA, 2007, p. 13).

Um tema que se enquadra nessa natureza, requer estudos historiográficos e esforços antropológicos, por exemplo, para sua compreensão. Neste sentido, é possível fugir do que Alberto Ikeda (1998) chama de *musicografia*, ou seja, a mera descrição dos objetos musicais. É possível ainda compreender o estudo de música como muito mais do que o estudo puramente do som musical. O grande desafio talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz.

As manifestações musicais estudadas por essa ciência são analisadas incluindo uma contextualização social e cultural, a partir de sínteses analíticas e históricas inseridas no contexto. Desta forma, se torna possível uma descrição da prática musical, uma interpretação dos elementos descritos e, posteriormente, problematizar e coligar a prática musical relacionada ao seu contexto.

Para tanto, foi necessário proceder a um ato reflexivo em relação à prática de pesquisa, de acordo com as análises de Bourdieu (2008, p. 694) estabeleci uma “relação de pesquisa” que pode ser marcada como uma “relação social”.

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) (g.a.).

Esta pesquisa consistiu 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 debruçaram em analisar essa temática, possibilitando em seguida problematizar através da segunda etapa que versa em trabalhos de campo em Oriximiná.

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, “o ato de conhecer dá-se contra um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos [...]” (p. 17).

Etnografias, a partir da pesquisa de campo, permitiram apreender aspectos peculiares ao objeto e aos agentes sociais envolvidos, agregando entrevistas, técnica de observações direta e registros fotográficos e audiovisuais.

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 é necessário que a entrevista não ocorra 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, estabelecendo uma “relação de *escuta ativa e metódica*, tão afastada da pura não-intervenção da entrevista não dirigida, quanto do dirigismo do questionário” (p. 695).

Vale ressaltar, que a pesquisa de campo se deu em períodos intervalados. A “relação de pesquisa” se objetivou a partir de minha primeira ida a campo no período de 24 a 26 de janeiro de 2017, até então meus contatos se restringiam a Wildison Melo coordenador da comunidade remanescente de quilombo do Jauari, naquele período, e Hugo Melo *morador* da comunidade do Jauari e Membro do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Oriximiná, onde o conheci quando éramos membros deste⁹. Durante esse período no Jauari realizei o primeiro contato com os *moradores* do lugar, conversando com eles durante o puxirum que realizavam no dia 25 e, também, durante a noite em reunião no *barracão comunitário* onde explicitiei sobre a proposta de pesquisa, assim como os procedimentos adotados para a produção de dados.

⁹ A posição de suplente do segmento artístico música, permitia uma visão política-administrativa em torno da prática musical, diferenciando do atual momento, quando está pesquisa possui o olhar do pesquisador acadêmico.

Em um primeiro momento percebi que os *quilombolas* dali consideravam esse tipo de pesquisa importante, por problematizar uma prática musical local em relação aos aspectos da vida social deles, contudo, seriam necessárias mais algumas conversas, para então, esclarecer possíveis dúvidas. Foi o que aconteceu após o término da reunião, fui abordado pelo sr. Daniel de Souza com quem conversei por um instante. No dia seguinte, antes de meu retorno a Oriximiná, conversei com mais alguns *quilombolas*, a citar: Wildison Melo, Pedro Paulo Viana e novamente Daniel de Souza, que na ocasião me contou brevemente sobre os *quilombolas* na região e enfatizou a importância da afirmação da identidade quilombola. Nesse primeiro contato ficou acordado entre pesquisador e o coordenador da *comunidade* (Wildison Melo) que não seriam feitas entrevistas, em função do curto tempo na *comunidade*. Combinei que no mês seguinte estaria novamente ali, inclusive, eles reforçaram minha fala me convidando para estar com eles em fevereiro, quando eles receberiam a visita de membros do Instituto de Manejo e Certificação Florestal e Agrícola – IMAFLORA e do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES para uma vistoria na marcenaria que estava em construção, assim como, para assistir as *apresentações culturais* que eles fariam.

O processo de entrevista começou a ser realizado a partir de minha segunda ida a campo, entre 07 a 16 de fevereiro de 2017, do mesmo modo, nessa oportunidade pude conhecer mais 7 comunidades remanescentes de quilombos, situadas ao longo dos rios Erepecuru e Cuminá, no território quilombola Erepecuru a citar: Varre Vento, Monte das Oliveiras, São Joaquim, Pancada, Espírito Santo, Santa Rita e Boa Vista Cuminá. Esse percurso foi realizado em 3 dias, tendo o Jauari como ponto de apoio e destino final da viagem, porém com algumas passagens durante esses 3 dias. Esse deslocamento coincidiu com minha ida ao Jauari e na oportunidade aproveitei para acompanhar o professor e historiador João Felipe Lobato e Hugo Melo, na ocasião nosso guia de viagem. No terceiro dia de percurso, Wildison Melo o substituiu por motivos de saúde.

Todo esse percurso consistiu em atividades que resumiam em levantamento de quais *comunidades* praticam a reza de Ladainha, atividade sob responsabilidade de João Felipe, também, a ida a essas *comunidades* versava em deixar alguns comunicados aos *quilombolas* dessas unidades sociais. Hugo Melo e Wildison Melo foram os responsáveis por isso. Minha participação ali visava conhecer e observar essas *comunidades*. Nessa prática de observar, percebi algo em comum sempre que chegávamos em cada uma dessas *comunidades*, tanto Hugo Melo quanto Wildison Melo pareciam estabelecer uma relação de parentesco familiar

com alguns dos *quilombolas* e notei que existe uma vasta rede de parentesco entre os *moradores* dessas *comunidades* e eles. Isso pressupõe existir extenso parentesco entre as diferentes localidades, fruto da união entre *quilombolas* de distintas *comunidades*. Além disso, na oportunidade, conheci lugares como o Barracão de Pedra (ver Capítulo 1).

Como havia dito, esse período no Jauari permitiu iniciar as entrevistas, além de observar o modo de vida dos agentes sociais para começar a produzir dados referentes às práticas culturais, em especial, a prática musical, no que concerne à construção de instrumentos e o exercício de produzir música, tendo em vista que nesse período ouve uma espécie de *noite cultural*, onde o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” se apresentou.

A terceira ida ao Jauari se deu no mês de março de 2017, entre os dias 11 e 19. Nessa oportunidade o trabalho de campo continuou, no entanto, essa fase consistiu em acompanhar a preparação do que eles chamam de *Festa Cultural*, espécie de comemoração em devoção ao Padroeiro da Comunidade, que é São Benedito. Esse evento envolve aspectos religiosos e não religiosos. Pude observar a organização e efetivação da programação preparada por eles, nos dias 17 e 18 de março de 2017 se realizou a *Festa Cultural*, sendo no primeiro dia destinado principalmente a parte religiosa: alvorada com a imagem de São Benedito, preparação dos mastros, Aiué, derrubada dos mastros, reza da Ladainha; e cultural: apresentação de danças do Jauari e de comunidades vizinhas e de música com o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. No segundo dia realizou-se a *festa social* com torneios esportivos e atração musical durante a tarde e noite.

No período de 7 a 13 de julho retornei ao Jauari, mas uma possibilidade conveniente para fazer observações e conversar sobre a prática musical, no que se reporta, principalmente, a configuração do grupo e a construção dos instrumentos. Também, foi a oportunidade de conhecer a Comunidade Quilombola do Jarauca e observar novamente a rede de parentesco.

Vale ressaltar que o campo em si acabou se tornando tanto o Jauari quanto Oriximiná, no que se refere à área urbana. Por vezes realizei conversas e entrevistas em Oriximiná, além de que, a cidade é um local para algumas das apresentações do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Assim, em algumas oportunidades foi possível observar ensaios e apresentações em Oriximiná.

Em dezembro de 2017 retornei ao Jauari, entre os dias 12 a 20. Nesse período eles já se organizavam para a *Festa Cultural* que iria se realizar em janeiro de 2018. Observei novamente a organização deles tendo em vista a festa. Ainda visitei a comunidade quilombola da Serrinha que estava em *festa*. Acrescenta-se a esse período as conversas com quilombolas

do Jauari concernentes à história da comunidade e à prática musical do “Encanto do Quilombo”.

Retornei mais duas vezes ao Jauari em 2018. A primeira entre 10 e 23 de janeiro, quando acompanhei a realização da *Festa Cultural* em homenagem a São Benedito que ocorreu dias 12 e 13. Também nesse período visitei a comunidade quilombola da Pancada. A segunda foi em abril, entre 06 e 15. Na ocasião estava realizando atividades do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA), o qual faço parte desde outubro de 2016. O momento foi propício para realizar mais algumas observações e conversas com músicos. Também fui a Comunidade Boa Vista Cuminá, quando foi possível acompanhar mais uma apresentação do “Encanto do Quilombo” na *Festa Cultural* da referida unidade social.

Os resultados aqui apresentados consistem em uma reflexão a partir das informações coletadas e problematizadas a partir de diferentes instrumentos de pesquisa. Isso possibilitou apresentar esta dissertação no seguinte formato:

No Capítulo 1 busquei apresentar e discutir aspectos relacionados ao sistema escravista no Baixo Amazonas paraense, com ênfase para o município de Oriximiná-Pará, assim como, discorrer de uma contextualização histórica em torno das fugas, festejos, batuques, entre outras iniciativas de coesão social que se relacionam ao processo de subalternização deste grupo étnico diante dos poderes hegemônicos que os oprimiram.

Descrevo a partir dos 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). Utilizo Acevedo e Castro (1998), O’Dwyer (2002) e Salles (1971, 2013, 2015) afim de ampliar a discussão em torno do processo de formação dos quilombos nessa região e os elementos de construção histórica, como o “mito de origem”, por exemplo. Ressaltando ainda, que Trombetas e Erepecuru não são espaços sociais homogêneos, que mesmo com pontos que se cruzam na história, existem peculiaridades em cada lugar.

Para analisar o discurso elaborado pelos viajantes em relação aos *quilombolas* de Oriximiná em torno da ideia do “Outro”, recorri a Eagleton (2011), Elias (2011), Spivak (2010), Said (2007) e Foucault (1999), assim como, discuto a partir de Gondim (2007) e Pinto (2006) a ideia de uma Amazônia inventada.

No Capítulo 2 problematizo com base nos relatos dos próprios agentes sociais a construção da unidade social enquanto *comunidade* do Jauari, com isso sendo possível refletir com bases em fontes bibliográficas a discussão em torno do conceito de “comunidade” baseado em Gusfield (1975). Nesse capítulo trago também a abordagem em relação à *Festa*

Cultural do Jauari em homenagem a São Benedito, descrevendo de forma sucinta as músicas e a danças do Aiué. Por fim, discuto o processo de mobilização em torno da identidade étnica “remanescente de quilombo” para garantir o território, além de analisar “grupos étnicos” apoiado em Barth (2000) e “quilombo” aprofundando as discussões em Almeida (2011), Acevedo e Castro (1998), O’Dwyer (2002, 2007, 2008) e Leite (2000).

No Capítulo 3 trato da prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Início apresentando um perfil aprofundado e analítico sobre o grupo, como uma expressão simbólica vista como forma de coesão social, associado à memória e identidade (POLLAK, 1992) de um processo histórico musical. A noção de “tradição”, especificamente, “tradições inventadas” de Hobsbawn (2002) é utilizada para compreender o “Encanto do Quilombo” como uma referência a um passado histórico.

Ademais, descrevo com base nas próprias descrições dos agentes sociais os instrumentos musicais, elencando materiais, função e sonoridade. Evidencio o processo de transmissão do ofício musical que ocorre por meio da tradição oral, seja com adultos ou crianças; a tríade ver, ouvir e experimentar é fundamental na prática musical. Argumento sobre o processo criativo das músicas, com base em Béhague (1992) e Merriam (1964) e, finalmente, analiso as performances musicais do grupo, tendo em vista, que elas não são homogêneas, para tanto recorro a Turino (2008), no que diz respeito à performance “participativa” e “presentacional”.

Escolhi nesse estudo não optar pelas transcrições para notação musical. Vale ressaltar, que esse método analítico, que restringe a música aos seus supostos aspectos elementares constitutivos conduziu as primeiras décadas da etnomusicologia (CHADA, 2011). Análises dessa natureza levariam as características do contexto em que essa prática está inserida ao simples reducionismo. Observei que para o grupo pesquisado é mais importante a descrição de suas práticas com base em suas oralidades, memórias e identidade, envolvidos na construção de seus saberes ao invés de refletir a atividade musical do grupo dentro de uma perspectiva da grafia musical, quando toda a prática se encerra em signos musicais que não fazem parte do universo musical utilizado por eles. Oliveira Pinto (2001) vislumbra alguns problemas a partir da transcrição musical, por exemplo, a escrita musical europeia é inerente à história musical do ocidente e se torna conflitante com diversas práticas musicais não-ocidentais. O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” não utiliza em seu processo sonoro a grafia musical do “ocidente”, muitos de seus saberes e expressões musicais são intrínsecos a

uma maneira própria de produzir música. Já dizia Seeger (2015, p. 204) “Há sempre aspectos da música que as transcrições musicais não revelam”, não seria possível descrever os timbres, as afinações e demais questões sobre a música. Além de que a escolha por análises por meio de transcrições poderia produzir efeitos de dissimetria entre pesquisador e pesquisado.

Passo aos capítulos em si.

CAPÍTULO 1: ENTRE FUGAS, BATUQUES E FESTAS: O SISTEMA ESCRAVISTA NO BAIXO AMAZONAS PARAENSE

21 de janeiro de 2017, chegada ao Jauari

“É, nossos antepassados vieram se esconder longe.”

Tal comentário, aludido por Wildison Melo (Tote), ao chegarmos ao Jauari, pode parecer corriqueiro entre os moradores dali e demais comunidades quilombolas de Oriximiná. Por outro lado, não se tratava de uma informação nova para mim, tendo em vista as leituras que havia feito sobre a região, o fato de ser natural de Oriximiná, além de conversas com alguns quilombolas do Jauari antes dessa viagem, e que de alguma forma, me apontavam pré-noções a história deles. No entanto, o comentário feito por Tote, reafirmava a memória social deles, assim como a assimilação do presente em relação ao passado.

A partir dessa primeira ida a campo foi possível começar a refletir sobre aquele lugar, elencando vários aspectos, como por exemplo, as possíveis similitudes e diferenças entre Trombetas e Erepecuru. As leituras que tinha feito até ali, me mostravam muito sobre os quilombolas do Trombetas, contudo, a partir deste primeiro campo, foi possível conjecturar os quilombolas do Erepecuru, em especial, do Jauari, a partir de suas narrativas.

Neste primeiro capítulo, evidencio em um primeiro momento pelo viés da literatura sobre a região, sobre os quilombolas do Trombetas, no segundo momento apresento os quilombolas do Erepecuru, com base empírica e bibliográfica. Com isso, busco desconstruir a ideia de quilombos homogêneos, fundidos a uma ideia construída historicamente, passando a refleti-los a partir de suas representações baseada em fatores identitários construídos socialmente.

Os remanescentes de quilombos de Oriximiná são marcados por histórias que concentram persistências por liberdade, território e direitos iguais. Na formação deste grupo étnico nesta região está associado às narrativas de fugas do sistema escravista. Aqui descreverei esse sistema através de uma contextualização histórica, relacionando com a realização de festejos, batuques, lundus, entre outras iniciativas de coesão social.

Dessa maneira, privilegio por uma abordagem do presente para o passado, de forma a observar como eles reconstroem a história através das práticas musicais e não como ocorre a história destas práticas. Esses *quilombolas* possuem a memória social aguçada e a história das unidades é reconstruída através de práticas.

1.1. Os Quilombolas do Rio Trombetas

Os remanescentes de quilombos de Oriximiná são descendentes de escravos fugidos das fazendas das cidades de Alenquer, Óbidos, Gurupá e Santarém, todas no Estado do Pará. As fugas ocorriam geralmente em épocas de festas e, principalmente, de dezembro a maio, que na Amazônia corresponde ao período de cheia dos rios. Na Amazônia, as festas natalina e junina coincidiam com a época de inverno e da castanha (FUNES, 2015). A cheia dos rios facilitava a fuga, os escravos buscavam os rios, entrando pelos atalhos, como os furos e igarapés e adentravam pelo Amazonas, subiam as cabeceiras de seus afluentes, buscando se estabelecer tanto a montante das cachoeiras, quanto a jusante.

Movimentos referentes à Independência e a Cabanagem levaram os escravos a aderir à fuga e, conseqüentemente, a liberdade. A fuga de escravos no baixo Amazonas intensifica-se no pós-cabanagem, destaca-se pela revolta em relação às condições do regime escravista, o que ocasionava fugas individuais e/ou coletivas.

Vale ressaltar, que além das expedições punitivas que atacavam essa região, houve também a visita de religiosos, viajantes e cientistas que relataram suas observações sobre o contexto local.

João Barbosa Rodrigues¹⁰, em *Exploração e Estudo do Valle Amazonas* (1875) descreve que o rio Trombetas é notável por ser o principal rio da Guiana Brasileira, na província do Pará, assim como refúgio de escravos que em suas fugas o buscaram, formando “o primeiro e maior mocambo do Brazil, respeitado e temido por uns e especulado por outros” [sic] (RODRIGUES, 1875, p. 4).

O rio Trombetas era pouco conhecido, apenas uma parte era conhecida pelos regatões, porém não davam muita informação, era tido como misterioso e temido por conta do “grande *mocambo* ou *quilombo*, de pretos fugidos de diversos lugares da provincia” [sic] (RODRIGUES, 1875, p. 4) (g.a.).

No século XVIII, por volta de 1780, as atividades econômicas desenvolvidas no Baixo Amazonas envolviam o cultivo de cacau e a criação de gado, nas proximidades de Santarém e Óbidos, isso implicou na utilização de mão-de-obra escrava. A formação dos quilombos nessa região se dá por volta das primeiras décadas de expansão do cultivo de cacau.

¹⁰ Designado pelo Governo para explorar o Vale do Amazonas, explorou os rios Capim, Tapajós, Nhamundá, Urubú e Jatapú. Ver **Cadernos biobibliográficos e cartográficos: viajantes e naturalistas da Amazônia** – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos. – Manaus: UEA Edições/ PNCISA, 2017.

O rio Curuá foi abrigo para as primeiras tentativas de fuga da primeira geração de escravos que trabalhavam nos cacauais nativos e cultivados que centralizaram a economia da fase colonial do Pará. No período que corresponde de 1773 a 1782, o cacau era importante produto entre os gêneros exportados pelo Grão-Pará e o desenvolvimento das plantações de cacau e o crescimento da população escrava se equivalem. Porém, as oscilações na economia cacaueira no Baixo Amazonas, levam a indicar relações de instabilidade dos empreendimentos e fuga de escravos (ACEVEDO; CASTRO, 1998).

No Baixo Amazonas os pontos de referência para os que ali habitavam era Santarém e Óbidos. A localização desta última era estratégica e importante, porém, a vila de Óbidos e suas adjacências apresentavam ameaças para os fugitivos, seja pelo Forte do Pauxis ou pela presença do Corpo de Milícias atentos a conter a fuga, neste sentido, Alenquer representava uma entrada mais fácil para os fugitivos que partiam de Monte Alegre, Santarém e Gurupá. As cachoeiras e os pequenos cursos facilitavam a entrada na floresta.

Óbidos possuía poucos habitantes e viviam em função do forte construído pelos portugueses, alguns aglomerados fixavam moradia às margens do rio em baixa densidade demográfica e ali se mantinham sem comunicação, muitos desses moradores eram vindos de aldeias jesuíticas. Segundo Tavares Bastos¹¹, em *O vale do Amazonas* (1975), Óbidos tinha em torno de mil habitantes, contabilizando 11.130 em todo o distrito, esse número corresponde entre 1854 e 1862. A posição geográfica de Óbidos em relação a outras da região se dava como refúgio, por conta do difícil acesso e, desta forma, mais tarde após as perseguições no rio Curuá, as fugas serão organizadas com o objetivo de alcançar o rio Trombetas, afluente do rio Amazonas.

Bates¹² em *Um naturalista no rio Amazonas* ([1863] 1979) ao se referir a Óbidos, coloca esse lugar como um dos primeiros a ser colonizado pelos portugueses. Afirma que as classes mais elevadas são constituídas por famílias brancas tradicionais, no entanto, apresentam, em alguns casos, “traços de sangue índio e negro em seus descendentes”. Ao se referir aos “negros” escravos, assegura que nos últimos 80 anos, Óbidos e Santarém receberam um grande número de escravos, anterior a isso havia um “cruel tráfico de índios, com a mesma finalidade”, porém esse número diminuiu, passando a constituir uma irrelevante

¹¹ Decidiu viajar pelo Amazonas sem vínculo oficial. Ao saberem disso, os Ministros da Fazenda e Obras Públicas, Dias Carvalho e Paulo Souza, lhe sugerem um parecer referente a navegação no Amazonas. Ver **Cadernos biobibliográficos e cartográficos**: viajantes e naturalistas da Amazônia – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos. – Manaus: UEA Edições/ PNCSA, 2017.

¹² Veio ao Brasil com Alfred Russel Wallace, em 1848, permanecendo até 1859 coletando na Amazônia mais de 8000 espécies que encaminhou ao Museu Britânico.

parte da população. O naturalista reitera que a maioria dos moradores de Óbidos são donos de fazendas de cacau, sendo alguns ainda criadores de gado, atesta ainda que o “povo do lugar fazia referência a algumas ricas herdeiras das redondezas, cuja fortuna era calculada em cabeças de gado e em escravos, sendo considerada uma grande riqueza a posse de uma dúzia de escravos e de algumas centenas de bois” (1979, p. 102).

Vicente Salles destaca que os “negros” estabelecidos ali, não chegaram a constituir séria ameaça à população de Óbidos e suas circunferências, era um grupo que estabeleceu relações de comércio, realizavam trocas de produtos das plantações com mercadorias que precisavam. Contudo, para as autoridades “a fuga do cativo era crime abominável” e havia combates a essas práticas, visando não acontecer o ocorrido em palmares (SALLES, 1971, p. 231).

Viver em “mocambos”, significava um recomeço, podendo ser entendido como sinônimo de liberdade, mesmo com os desafios de enfrentar o rio e a mata para alcançar um local seguro, já que a escolha do lugar estava associada a um ponto de vista estratégico, incluindo em um bom local para suas atividades de cultivo e sobrevivência. Farias Júnior enfatiza que no Trombetas “a noção de ‘bem viver’ pode ser notada em narrativas que relatam as fugas e a vida acima das cachoeiras” (2016, p. 94).

Rodrigues descreveu como eram as casas construídas pelos “mocambeiros” que viviam espalhados pela margem dos rios, eram “pequenas palhoças, feitas de quatro esteios, cobertas de palha, abertas, com um girão, especie detecto feito de achas do stipo das palmeiras, sobre o qual dormem em redes, presas aos caibros da cobertura. Prevenidos, dormem assim occulto” [sic] (1875, p. 27).

Segundo Gomes (2005) os relatos de fugas se dão ainda no século XVIII, quando ele destaca que em 1772 foram capturados dois “pretos” fugidos em Monte Alegre. Anos depois em 1797 surgem notícias de um importante quilombo no Curuá que mais tarde foi atacado em 1799. Para Alenquer e Óbidos outras expedições “antimocambos” foram realizadas no início de 1800 (p. 54).

Os primeiros registros de “mocambos” na região indicam o rio Curuá. Rodrigues (1875) corrobora que os “mocambos” Inferno e Cipotema localizavam-se nas cabeceiras do rio Curuá, afluente da margem esquerda do Amazonas, eram os núcleos negros mais antigos e foram destruídos em 1812, essas localidades eram o “terror dos povos” vizinhos, além de esconderijo para todos os escravos. Ele destaca:

Havia longos annos que existiam nas cabeceiras do rio Curuá, dous mocambos, o do Inferno e o do Cipóteua, que eram o terror dos povos da

circunvizinhança, e o refugio de todos os escravos, até que em 1812, foi mandada uma expedição composta de praças de linha e milícias de Monte Alegre, Santarém, Alemquer e Obidos, e índios Mundurucus, a bater os mesmos. Commandava esta força o capitão de milícias Bernardo Marinho de Vasconcellos, indo com elle o juiz ordinario João Pedro de Andrade Freire [sic] (RODRIGUES, 1875, p. 24).

A primeira destruição do “mocambo” fez com que reativassem as articulações de fuga e, conseqüentemente, a busca pelos possíveis novos refúgios. Após a destruição dos “mocambos” Inferno e Cipotema os remanescentes reuniram-se e refugiaram-se, o abrigo foi na região do rio Trombetas, nas matas que ficam às margens do rio. Rodrigues (1875) destaca que em 1821 o carafuz Atanásio, escravo do major Martinho da Fonseca Seixas, à frente de mais quarenta companheiros, organizou um novo “mocambo” com os remanescentes dos núcleos destruídos: Inferno e Cipotema, que encontravam-se refugiados nas matas. Atanásio ao subir o rio, se junta a eles criando um novo quilombo, denominado Lago do Mocambo, primeiro refúgio dos escravos no Trombetas. Acevedo e Castro (1998) e Salles (1971) compartilham dessa informação, este último afirma que com o passar do tempo “o quilombo do Trombetas, localizado nas proximidades de Óbidos, contava mais de duas mil almas entre negros e mestiços [...]” (SALLES, 1971, p. 233).

Tavares Bastos, assegura que os negros do Trombetas viviam sob um governo, que provavelmente seria de Atanásio: “vivem ali debaixo de um governo despótico eletivo; com efeito, eles nomeiam o seu governador, e diz-se que os delegados e subdelegados são eleitos” (1975, p. 120). Anos mais tarde Rodrigues buscou saber se ainda existia esse governo entre os “mocambistas” ali residentes:

Busquei certificar-me, se ainda existia esse governo; porém, dos diversos mocambistas com quem estive, alguns residentes ali a mais de 30 annos, todos me disseram não existir hoje semelhante governo. Disseram, que procurando elles a liberdade, não se sujeitavam a poder algum; que cada um governava sua familia, e que como o proveito era commum, viviam na maior união; sem que até o presente tivesse havido um só caso de homicídio [sic] (1875, p. 26).

Tavares Bastos e Rodrigues referem se Atanásio como “governador” e “rei”, talvez entendendo como uma espécie de autoridade, que demandava poder sobre os quilombolas que viviam sobre seu “governo”, esse elemento consiste em uma estrutura de poder capaz de gerenciar a convivência, assim como, uma referência para administrar as fugas. Rodrigues constatou anos mais tarde que essa hierarquia havia sido dissolvida. Funes anotou que “Há de considerar que talvez os quilombolas não vissem entre eles esse poder despótico a que se referem Bastos e Rodrigues”, de qualquer forma, isso não indica a falta de uma composição

de poder e autoridade (2015, p. 30). Esse mesmo autor, ainda enfatiza que após o desaparecimento da figura da corte, na metade do século XIX, a sua personificação é mantida até os dias atuais, a figura do Rei do Congo e Rainha, por exemplo, estão presentes nas manifestações culturais como no Aiué de São Benedito na Comunidade do Jauari, em Oriximiná - PA e no Marambiré na Comunidade do Pacoval, Alenquer – PA, “onde a autoridade máxima está na figura do rei do Congo” (p. 30). Neste contexto, entende-se que tais eventos possuem relações com festividades portuguesas, inclusive na estrutura hierárquica. Vale ressaltar, que não existe uma essência africana, pura de origem, o sistema colonial se responsabilizou em moldar os corpos e posições sociais.

Rodrigues (1875) afirma que por volta de 1822 ou 1823, registra-se expedição contra os escravos, comandada pelo Tenente Francisco Rodrigues Vieira, a expedição destruiu o quilombo do Trombetas e prendeu Atanásio, que mais tarde conseguiu fugir e fundar um novo mocambo.

Em 1827, a Câmara de Óbidos recomendava aos oficiais distritais, 16 artigos, entre outras obrigações que impediam que houvesse no seu distrito “negros” fugidos, pessoas suspeitas, entre outros, que pudessem ser perigo à sociedade e impedia que os escravos transitassem pelas casas ou sítios, somente podendo ocorrer através de ordem de seu senhor. Neste mesmo ano, em 1827, duas expedições foram enviadas ao Trombetas e foram até o Curuá. Porém, os “mocambos” não foram destroçados, no Curuá se encontrou 10 escravos dos quais 2 foram capturados e 2 foram mortos (SALLES, 1971).

a) Lundu: “a dança dos cabanos”

A cabanagem foi propícia aos quilombolas, que ao juntarem-se aos revoltos aproveitaram da fuga ou morte dos senhores. Após a revolta de 1835, sendo morto Atanásio, constituíram acima da décima quinta cachoeira chamada Caspacura, um novo povoamento que foi denominado Cidade da Maravilha (RODRIGUES, 1875).

Ainda sobre a Cabanagem, Vicente Salles (2013) enfatiza que essa revolução popular agitou por algum tempo a vida social e econômica na Amazônia, se inicia antes da Independência¹³ em 15 de agosto de 1823 e tem seu ponto culminante em 1835. Desde seu início, a Cabanagem recebeu a ajuda de “negros”, entre escravos e libertos, a sua participação

¹³ Adesão do Pará à Independência.

estava relacionada ao movimento de abolição do regime escravista. Salles afirma que a Cabanagem teve:

como principal consequência a desorganização do regime escravista. Cessado o movimento, este se refez lentamente. Os negros que escaparam foram engrossar os quilombos. Os mais famosos se localizam no Tapajós e no Trombetas e deles ainda há remanescentes (2013, p. 46).

Vicente Salles destaca ainda, que certamente o lundu era a dança dos cabanos, ao afirmar: “lundum, a mais expressiva manifestação dos negros, bastante usual nos tempos da Cabanagem” (2013, p. 211). Não apenas como dança do período da Cabanagem, o Lundu sempre esteve como dança preferida dos “negros”, porém a memória da cabanagem é pálida na memória dos *quilombolas*, pelo menos do Jauari, que hoje narram o passado.

b) Lundu: dança “imoral”

Mme. Coudreau¹⁴ no livro *Voyage a la Mapuerá*, fez descrições sobre o lundu, porém ela não apresenta relação entre o lundu e a cabanagem. Ela observou as danças em um baile na Ramada do Mocambeiro Raimundo, ali dançaram o lundu e o gambá, ela descreve toda a cena:

Eu assisti as duas primeiras danças, um "lundu" e "gamba": estes são danças lascivas e provocantes, mas as poses de plástico dessas mulheres negras pobres, poses que vão até a imoralidade, estes são verdadeiramente grotesca. Todos os vizinhos estão lá; homens e mulheres estão vestidos com cores brilhantes, eles têm uma preferência por cores vivas, talvez para contrastar com sua pele morena, e as cores são ainda mais inundações como as peles são mais escuras.

A orquestra consiste de um tambor negro, um violão e da voz humana. Um preto canta um verso canto e todos respondem em coro.

Um casal sozinho avança o meio da sala para dançar. O homem, em primeiro lugar, tomar um ar triunfante, ele dançou um cancan um pouco arriscado, tentando subjugar a mulher, que parece resistir; eles giram em torno de si, avançam saltitando, se distanciam, aproximando-se, por vezes tocando as costas; em seguida, a mulher parece se render, o homem resistiu por sua vez, e a desdenha; em seguida, a mulher se desperta ao jogo, ela provoca o seu parceiro através de gestos que não têm nada de modesto, então eles gesticulam em uníssono até que eles estão cansados, eles param e outro casal passa à frente.

Eu sentir uma sensação de dobras dolorosas quando eu vi a velha mãe de Raimundo, uma pobre velha de setenta anos, dançando com seu filho, seu filho pequeno Antonio, seu neto Polycarpo requebrando e gesticulando

¹⁴ O casal Henri e Octavie Coudreau realizaram expedição científica a serviço do Governo do Estado no Trombetas em 1899. Henri Coudreau falece três meses depois e é sepultado no local conhecido atualmente como Tapagem. Sua esposa Octavie Coudreau dá continuidade a expedição. Ver **Cadernos biobibliográficos e cartográficos: viajantes e naturalistas da Amazônia** – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos. – Manaus: UEA Edições/ PNCESA, 2017.

provocativamente seu pobre corpo velho, a carne flácida, de pé, remexendo, oferecendo-se com gestos e mesmo com palavras. Às vezes, ela enxuga seu rosto em suor, com os cantos de sua blusa e expõe seus seios como duas bolsas de tabaco vazias. Deixei o "ramada" completamente repugnada. Vou para a cama, deixando-os com suas danças; apesar do riso, da música, dos gritos, cantando e uivando, eu durmo maravilhosamente bem; você se acostumar com tudo, até mesmo a dormir ao som da música negra [Tradução minha] (1903a, p. 10-11)¹⁵.

Mme. Coudreau além de descrever as danças durante o baile, também expõe sua visão sob aqueles “negros”, mostrando toda a sua visão etnocêntrica, colonialista, extremamente preconceituosa e racista. Vicente Salles (2013) denominou de “As malquerenças de Mme. Coudreau”. Ela se mostra severa e com uma visão preconcebida de raças:

De manhã ao acordar, a velha Maria, mãe de Raimundo, me culpa por não ter ficado para vê-la dançar: "Minha Branca, porque vossemecê não ficô pra ver os meus olhar meus remexidos". Literalmente: "Meu branco, porque" você não permaneceu para ver meus balaços?" E eu, que tinha qualificado suas danças *imorais*.

Não há imoralidade até que a consciência do mal seja cometida, é admissível ou proibido o que é mau, e certamente esta pobre velha não acredita ter ferido imitando as danças provocantes com seu filho.

Para julgar o ambiente de um, temos de estudar o duplo ponto de vista da educação e hereditariedade; não podemos pedir a uma raça que permaneceu em um estado mais baixo, para ter as mesmas qualidades e o mesmo valor moral como uma raça mais avançada [Tradução minha] (1903a, p. 11)¹⁶ (g. a.).

¹⁵ No original: J’assiste aux deux premières danses, um “lundu” et une “gamba”: ce sont des danses lascives et provocantes, mais le poses plastiques de ces pauvres négresses, poses qui vont jusqu’à l’immoralité, sont véritablement de ces grotesques.

Tous les gens du voisinage sont là; hommes et femmes sont habillés de couleurs voyantes, ils ont une préférence marquée pour les couleurs très vives, peut-être pour contraster avec leur teint bistré, et les couleurs sont d’autant plus crues que les peaux sont plus foncées.

L’orchestre se compose d’un tambour nègre, d’une guitare et de la voix humaine. Un noir chante un couplet et tous reprennent em choeur.

Um couple seul s’avance au milieu de la salle pour danser. L’homme, tout d’abord, prend un air vainqueur, il danse un cancan un peu risqué, essayant de subjuguier la femme, qui semble résister; ils tournent l’un autour de l’autre, s’avancent em sautillant, s’éloignant, se rapprochant, quelquefois se trouvant dos à dos; puis la femme paraît se rendre, l’homme resiste à son tour, il fait le dos à dos; puis la femme paraît se rendre, l’homme resiste à son tour, il fait le dédaigneux; alors la femme se pique au jeu, elle provoque son danseur par des gestes qui n’ont rien de modeste, puis ils gesticulent à l’unisson jusqu’à ce qu’ils soient fatigués, ils s’arrêtent et un autre couple s’avance.

Je ressens une impression des plis pénibles lorsque j’aperçois la vieille mère de Raymond, une pauvre vieille femme de soixante-dix ans, danser avec son fils, son petit-fils Antonio, son arrière petit-fils Polycarpo, prenant des poses plastiques provocantes, son pauvre vieux corps, aux chairs flasques, se redressant, se trémoussant, s’offrant avec des gestes et même des paroles. Parfois, elle essuie son visage em sueur avec les coins de sa blouse et met ainsi à découvert ses deux seins, pareils à deux blagues à tabac vides. Je suis sortie de la “ramada” complètement écoeurée.

Je vais me coucher, les laissant à leurs danses; malgré les rires, la musique, les cris, les chants et les hurlements, je m’endors admirablement bien; on s’habitue à tout, même à dormir au son de la musique nègre.

¹⁶ No original: Le lendemain, au réveil, la vieille Maria, la mère de Raymond, me reproche de n’être pas restée pour la voir danser: “Minha branca, porque vossemece não fico por olhar meus mexidas”. Littéralement: “Ma

Apesar de toda essa descrição carregada de estereótipos, Mme. Coudreau fez observações detalhadas sobre a prática do lundu e gambá, ressaltando não somente a dança, mas também os instrumentos utilizados e o traje que aqueles “negros” usavam. Os relatos dos viajantes nos mostram diferentes observações, enquanto Coudreau classificava os mocambeiros como imorais e uma raça menos avançada, Derby¹⁷ em *O Rio Trombetas* (1898) apresenta outra imagem dos quilombolas, para ele eram quietos e de bom coração, tirando o estereótipo de um grupo de ladrões, violentos e preguiçosos.

Coudreau em viagem ao Rio Curuá em *Voyage au Rio Curua* descreve a ramada, ela também chama de ramada o local onde presenciou o lundu e o gambá no livro *Voyage a la Mapuera*¹⁸. A ramada era o local de grandes festas e danças, Coudreau as encontrou em aglomerações, unidades sociais ou como ela define, “vilas negras”. “A Ramada é uma grande cabana aberta aos ventos com chão de terra bem batido sem uma única avaria. Este é o salão de dança essencial em uma vila negra. Podemos ir sem alimentos, revestindo-se, mas não podemos viver sem uma ramada!” [tradução minha] (COUDREAU, 1903b, p. 20)¹⁹. Coudreau, afirmou encontrar a ramada em todas as “vilas negras” que esteve. Ela acredita que essas tradições eram praticadas na África pelos antepassados e trazidas por eles ao atravessarem o oceano (COUDREAU, 1903b).

c) Lundu: segundo produtores intelectuais do século XIX, naturais de Óbidos

Vicente Salles destaca que o “negro entrou na história do Pará pelas portas largas da literatura: teatro, romance, conto, poesia. Ecos dos movimentos literários gerados no bojo do romantismo e do naturalismo” (2013, p. 95).

blanche, pourquoi “n’êtes-vous pas restée pour voir mes trémoussements?” Et moi, qui avais qualifié leurs danses d’*immorales*.

L’immoralité ne commence qu’à la conscience du mal commis, c’est la chose permise ou défendue qui constitue le mal, et sûrement cette pauvre vieille ne croit pas faire mal en mimant des danses provocantes avec son fils.

Pour juger un milieu, il faut l’étudier au double point de vue de l’éducation et de l’hérédité; on ne peut pas demander à une race restée dans un état inférieur, d’avoir les mêmes qualités et la même valeur morale qu’une race plus avancée.

¹⁷ Naturalista americano que participou de pelo menos duas expedições ao rio Trombetas. Ver **Cadernos bibliográficos e cartográficos**: viajantes e naturalistas da Amazônia – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos. – Manaus: UEA Edições/ PNCSA, 2017.

¹⁸ Coudreau descreve o lundu e o gambá no livro *Voyage a la Mapuera*. Esse evento se refere ao Trombetas, levando em consideração que no Mapuera não existem habitações quilombolas, era e é um lugar onde fazem roçado e tiram castanha. O Mapuera é afluente do Trombetas e os quilombolas da região eram da Colônia, da porteira e do Curuá, este último sendo uma localidade no Trombetas, na foz do rio Cachorro.

¹⁹ No original: La ramada est un très grand carbet ouvert à tous les vents avec le sol en terre bien battue sans une seule dépression. C’est la salle de danse indispensable dans un village nègre. On peut se passer de manger, de se vêtir même, mais on ne saurait pas vivre sans une ramada!

No romance o *Cacaulista, Cenas da vida do Amazonas*, de Inglês de Souza ([1876] 1973) é possível focalizar com exatidão o ambiente regionalista, nesta ficção ainda, além de colocar o “negro” no mundo rural do baixo Amazonas, destaca o lundu como dança preferida deles, também é possível observar o canto utilizado por eles para acompanhar os bailados:

Naquela noite fez-se uma grande fogueira e os negros e negras dançaram em torno dela até a meia noite; as mulatas, porém, chamadas de casa, não tomaram parte no folguedo; estavam de longe assistindo por de traz da senhora; um africano velho e cego tocava uma gaita acompanhando-se com um pequeno tambor, e um crioulo dos mais saídos botava os versos que os outros repetiam em côro.

Tinham os bailados duas cantigas prediletas o Tamburú-paá e o Cururú, cuja melodia era monótona e pouco distinta.

O crioulo cantava:

	Esta vila já foi vila
	Tamburú-pará
A que o corô respondia:	Tamburú-pará
E o crioulo:	Agora já é cidade
O côro:	Tamburú-pará.
O crioulo:	Como não queres que eu chore
	Se de ti tenho saudade?
O côro:	Tamburú-pará.
Ou então.	Vamos dar a despedida cururú.....
O côro:	Cu-rú-rú...
O crioulo	Como deu o pass'ro carão
O crioulo	Cu-rú-rú.
O crioulo	Bateu asas, foi se embora,
	Ai que dor de coração!
E o côro	Cu-rú-rú

E tomavam variadas posições, formando figuras estranhas.

A cachaça, que a liberalidade do padre pusera à disposição dos negros, passava de mão em mão, e os escravos tomados de um ardor inextinguível cada vez mais berravam e mais pulavam (1973, p. 50-51).

Em *Cenas da Vida Amazônica*, Veríssimo ([1886] 2011) descreve o lundu. Veríssimo associou à festa do Divino. A música era composta por uma “orquestra” que consistia em uma flauta e uma viola, os músicos eram cantores. A música ganhava o acompanhamento da dança.

Lembraram-se de aproveitar a música para dançar.

Dançaram.

Eram polcas, quadrilhas, valsas, lanceiros – todo o cortejo das insípidas danças civilizadas.

Depois pararam. Um então gritou:

- O lundum, velha o lundum!...

A viola e flauta puseram-se de acordo e tocaram o lundum.

Nápoles tem a tarantela; o Aragão tem a jota; a França tem o cançã: a Espanha tem o bolero; Portugal tem o fado, Montevidéu tem o fandango; o Brasil tem o lundum.

O lundum, creio, nos veio pela Bahia. Tem o seu tanto africano. Depois espalhou-se no Brasil. O *cateretê*, a *chula*, e outras danças, são suas filhas. O lundum é uma dança que admite todas as outras. As castanholas da jota, a morbidez da tarantela, os passos sedutores do bolero, os passos insípidos da quadrilha, as votas rápidas da valsa, o sapateado do cateretê, o requebro lascivo do fandango, a arrogância do fado. E a flauta e a vila tocaram um lundum. E dançaram o lundum. (2011, p. 245-246) (g.a.).

De acordo com a descrição de Veríssimo, observa-se que o lundu estava associado às festas religiosas, como ainda parece acontecer até os dias de hoje. Durante minhas idas a campo, notei que no Jauari, o lundu está presente no Aiué, manifestação religiosa em homenagem a São Benedito, o lundu está presente, também, após a parte religiosa específica, quando se toca e dança esse ritmo no *barracão comunitário*. Descrevo o Aiué, assim como, a *Festa Cultural* no 2ª capítulo.

Pode-se observar, também, que o lundu tinha uma variedade coreográfica, já que na descrição de Veríssimo, os movimentos estão associados às danças europeias. Com isso, nota-se que o sistema colonial foi responsável por moldar as práticas sociais.

Bates ao empreender viagem de Óbidos a Manaus descreve algumas festas e menciona o lundu. Ao deixar a Serra dos Parentins, fazer nova parada na Vila Nova e ao deixar essa localidade avistou algumas casas de “colonos”. Ali ele anotou sobre uma festa que acontecia em uma casa em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, os convidados consistiam em 60 “índios” e “mamelucos”, houve procissão, reza de ladainha, canto de hino e jantar em conjunto. Em seguida deu-se início ao baile:

As danças eram sempre do mesmo tipo, ou melhor, não passavam de diversas modalidades do lundu, uma dança erótica semelhante ao fandango, aprendida originalmente com os portugueses. A música era fornecida por dois violões, tocados alternadamente por vários rapazes. Tudo decorreu em relativa ordem, apesar da quantidade de bebida alcoólica consumida, e o baile continuou até o romper do dia (1979, p. 121).

Ao chegar a vila de Serpa, em Itacoatira – AM, Bates cita algumas cerimônias realizadas durante o Natal, uma delas refere-se ao “Sairé”, com pequenas modificações daquilo que os missionários jesuítas haviam ensinado há mais de um século aos indígenas. Gostaria de enfatizar a festa dos “negros” de Serpa. Bates assinala que eles eram devotos de São Benedito, um santo que tinha a “sua cor”:

fizeram sua festa à parte e passaram a noite toda cantando e dançando ao compasso de um tambor comprido chamado “gambá” e do caracaxá. O tambor era feito com um pedaço de tronco oco, fechado numa das extremidades por um couro esticado; era colocado horizontalmente no chão, e o tocador montava nele, percutindo-o com os nós dos dedos. O caracaxá era feito de um pedaço de bambu cheio de entalhes, os quais produziam um som áspero e matraqueante quando se passava uma vareta ao longo deles. Nada se comparava, em monotonia, a esses sons, cantos e danças, que continuaram pela noite a dentro com inexaurível vigor (1979, p. 124).

As descrições de Bates no que se refere aos instrumentos estabelece relação de similaridade com alguns instrumentos que o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” utiliza em sua prática musical, como o tambor que se assemelha ao gambá e o reco-reco ao caracaxá. Descrevo-os de forma mais detalhada no capítulo III. Por outro lado, essas festas podem também estabelecer relação com festas que são mencionadas em algumas letras de músicas, porém, vale ressaltar, que não pretendo constituir um nexo de homogeneidade entre essas festas e entre distintos lugares, apenas tenciono indicar possíveis afinidades.

“Oh, festa animada era a festa do passado”, esse verso da música “Festa Animada” de autoria de Mimi Viana, músico e compositor quilombola da comunidade Boa Vista, rio Trombetas, ressalta a relação que os quilombolas mantinham com os festejos de décadas anteriores:

Festa Animada

***Oh, festa animada
Era festa do passado
No salão daquela festa
Ninguém ficava parado***

***Oh, festa animada
Não consigo te esquecer
Quando eu pego na viola
Eu me lembro de você***

*Com Deunilo no violino
Netinho no violão
Rafael chamava a Rosa
E dava início no salão
Começa na noite do sábado
Logo depois da ladainha
E a festa só terminava
Segunda-feira de manhazinha*

Oh, festa animada [...]

*No café tinha beiju
Batata doce e cará*

*No almoço muita carne
De quelônio do lugar
O povo se reunia
Na hora da refeição
E as famílias se alegravam
Na confraternização*

Oh, festa animada [...]

*Na hora da despedida
Todos vinham ao pé do altar
E rezava um Padre Nosso
Pro padroeiro do lugar
E pediam a São Benedito
Pra Santo Antônio também
Muita vida e saúde
Pra voltar ano que vem*

Oh, festa animada [...]

Nota-se que na descrição das festas de décadas anteriores, feita na música acima, existia uma configuração que mostra que havia espaço para músicas, danças, confraternização e religiosidade, uma relação com o religioso e o não religioso. No entanto, observa-se que não existe uma separação do que é sagrado e do que não é, existe uma continuidade entre a festa religiosa e musical, leiga. Toda essa prática consistia em festejos constantes e com o passar do tempo foram se ressignificando, assim, alguns elementos foram esquecidos e outros incorporados.

Ainda sobre as expedições em busca dos escravos fugidos, Rodrigues destaca sobre a ordem punitiva contra a Cidade Maravilha em 1855. Na qual não obteve bons resultados:

Em 1852, sendo presidente da província, o coronel Miguel Antonio Pinto, hoje barão de Santarém, ordenou esta outra expedição, que foi comandada pelo capitão João Maximiano de Souza. Avisados, já então pelos regatões que com eles tinham transações, que iam ser atacados pela força vinda de Santarém para batel-os, incendiaram a Maravilha e subindo mais algumas cachoeiras, refugiaram-se pelo interior das matas. Foi infeliz essa expedição, porque, além de não conseguir aprisionar um só mocambista, pelas fadigas das marchas forçadas por terrenos agrestes e desconhecidos da primeira cachoeira para cima, foi quase toda assolada pelas sezões que ahi reinam, em certa época do ano, morrendo a maior parte [sic] (RODRIGUES, 1875, p. 26).

Derby, também discorre sobre a expedição ao Trombetas contra a Cidade Maravilha na qual não obteve resultado, podendo eles ter suprimido toda a tropa:

Em 1855 mandaram-se tropas contra elles, mas os *quilombolas* tendo recebido aviso da aproximação destas, a força encontrou o *quilombo* deserto, e teve de contentar-se com destruir os mocambos e as plantações. Diversos negros, que já ahi estavam n'esse tempo, asseguraram-me que elles podiam ter massacrado toda a força, si tivessem querido. Em vista das contrariedades porque passaram, alem da destruição de sua aldêa, a moderação dos negros parece admiravel. Este quilombo foi depois removido para alguma distancia rio acima [...] [sic] (1898, p. 369) (g.a.).

O governo providencial preocupou-se com os “mocambos” do Trombetas e Curuá, na mesma época em que se tentava destruir o de Mocajuba em 1854. Em 1854, o delegado da polícia de Óbidos recebe a ordem do Presidente Sebastião do Rego Barros, para destruir o quilombo do Trombetas, para isso o comandante superior da Guarda Nacional de Santarém forneceu força necessária, também, os missionários do Tapajós disponibilizaram índios mundurucus para serem guias. Essa empreitada mesmo financiada pelo Tesouro Provincial decorreu em fracasso, por conta da fuga dos índios (ACEVEDO; CASTRO, 1998).

Em 1857, foi de Óbidos uma nova tentativa de destruição do quilombo do Trombetas, o que obrigou os fugitivos a subir as cachoeiras (ACEVEDO; CASTRO, 1998). Anos mais tarde, em 1868, novas expedições foram propostas com intuito de dominar os quilombos do Trombetas, sai de Santarém uma empreitada. Salles (1971) afirma que os “mocambeiros” apresentaram proposta ao governo da província, que foi redigido pelo missionário Capuchinho Frei Carmelo de Mazarino, que destacava que os mocambos viviam de forma pacífica com os índios da região e que desejavam aldear-se e pagar por suas alforrias, porém, a proposta foi repelida e mais tarde em 31 de outubro de 1870 o governo da província, assinou a Lei nº 653, que autorizava a destruição de todos os “mocambos”.

Tavares Bastos em *O vale do Amazonas* (1975), refere-se aos “mocambos” do Trombetas, ressaltando dados relacionados ao número de fugidos, suas formas de cultivo e comércio com os regatões e holandeses da Guiana, assim como, sua resistência as perseguições que tinham como foco destruí-los, essa descrição resume alguns aspectos para essa compreensão:

Perto de Óbidos entra no amazonas o rio Trombetas; nas suas florestas existem muitas centenas de escravos fugidos. Os *mocambeiros* do Trombetas são diversos; dizem que todos contêm, com os criminosos e desertores foragidos, mais de 2.000 almas. [...] Os negros cultivam a mandioca e o tabaco [...]; colhem a castanha, a salsaparrilha, etc. Às vezes descem em canoas e vêm ao próprio porto de Óbidos, à noite, comerciar às escondidas; com os regatões que sobem o Trombetas, eles o fazem habitualmente. Diz-se que tão bem permutam com os holandeses da Guiana os seus produtos por

outros, e principalmente pelos instrumentos de ferro e armas. Os mocambos têm sido perseguidos periodicamente, mas nunca destruídos. Eu acredito que eles hão de prosperar e aumentar (1975, p. 119-120) (g.a.).

As cachoeiras eram a maior dificuldade para se chegar até os quilombos, eram obstáculos naturais que contribuíam para o atraso das expedições, oportunizando aos quilombolas serem avisados e deslocarem para outras localidades, escapando de serem capturados.

Rodrigues destaca as cachoeiras que eram alcançadas pelos quilombolas em busca de refúgio:

Nesta ordem, as principais cachoeiras, em confluência para baixo são: Fumaça, Canal, Baccaba, Maniva, do Mina, Caspacuro, Bigode Caingro, Franco, Tira-camisinha, Cajueiro, Jascury, Inferno, Tramalhte, Travá, Caxorro, Quebra potes, Vira mundo, Boto e S. Miguel ou Porteiro. Entre Bacava e Maniva, existe hoje um começo de aldeã, denominada Campis, e acima da Caspacuro foi a extinta Maravilha. Algumas são corredeiras, porém outras são altas e perigosas cachoeiras. A que apresenta maior queda, e que calculo em 120 palmos, pelas informações que me deram, é a da Fumaça cujo nome foi tirado dos vapores d'água que se levantam a grande altura. A do inferno ocupa segundo lugar em altura; vindo a do Jascury ocupar o terceiro [sic] (1875, p. 30).

A relação dos quilombolas com a cachoeira sempre foi de muito conhecimento, eles se tornaram grandes cachoeiristas, com capacidade imensa de se locomover por elas. A música *Mãe Cachoeira* de Antonio Carlos Printes, quilombola da comunidade Abuí, Alto Trombetas, no Território Mãe Domingas, apresenta de certa forma a relação que os quilombolas estabelecem com a cachoeira. Elas foram uma das principais ferramentas para resistir às expedições punitivas.

Mãe Cachoeira

Ô, Mãe Cachoeira
Se não fosse você eu não vivia feliz
Ô, Mãe Cachoeira
Você é terra santa do nosso país

Você é a coisa mais linda
Que sua beleza faz nos encantar
Agora que a coisa mudou
Fazem grandes projetos pra te derrotar

Ô, Mãe Cachoeira [...]

Lá viveram nossos avós
Com grandes farturas
Sem preocupação

*Lá eles viviam felizes
Eram libertos da escravidão*

Com o passar dos anos as diligências não confiavam em ultrapassar as cachoeiras do Trombetas, neste sentido, aqueles quilombolas fugidos não foram mais perseguidos o que proporcionou a mudança de muitos deles para as margens de lagos rio abaixo, em alguns casos não utilizando o abrigo das cachoeiras, essa modificação propiciava maior facilidade de comercialização clandestina com Óbidos e, possivelmente, uma forma de aviso em caso de ameaça (DERBY, 1898).

Após todas essas expedições nota-se que algumas resultaram em capturas de “mocambeiros”, outras, conseqüentemente, frustrantes para seus comandantes. O número de quilombolas continuou crescendo, o mocambo de Curuá se desfez e os negros aproximaram de Alenquer, a aldeia de Curuá se transformou em vila e distrito de Alenquer. Sobre os “mocambos” do Trombetas Derby enfatizou sobre eles:

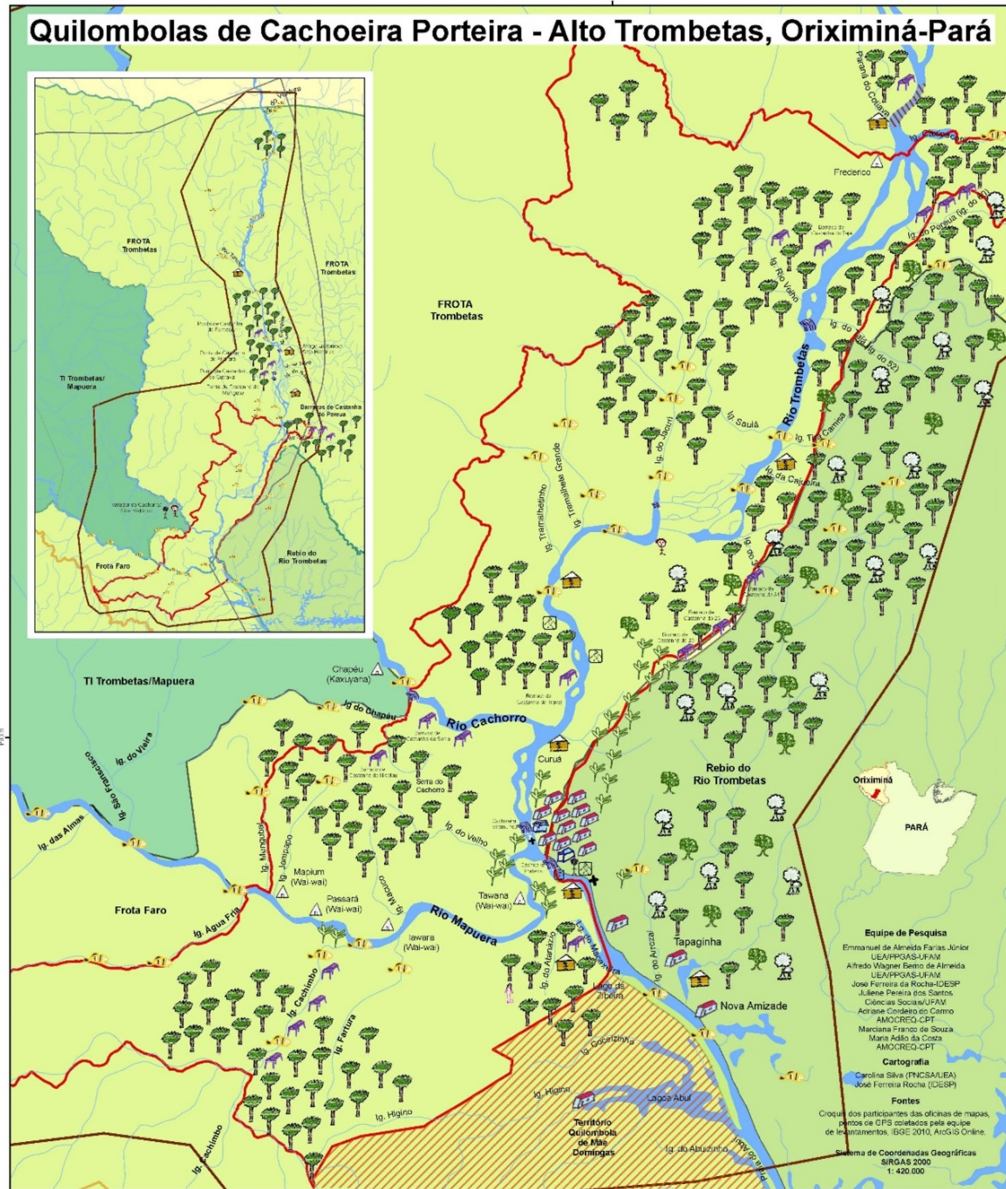
O numero de quilombolas está continuamente crescendo com os nascimentos e com a chegada de novos fugidos, e actualmente devem se contar muitas centenas d’ellesno Trombetas e no Cuminá. Elles têm em Conceição uma capelinha e mostram com muito orgulho santos feitos do amago dos troncos de palmeiras. Celebram os dias santificados com toda a pompa possível, e um padre que penetrou no quilombo, há alguns anos passados, foi recebido com entusiasmo. Cultivam muito fumo, que d’antes era muito procurado passando por ser o melhor do Amazonas, mas n’estes últimos annos tem decahido do conceito, em que era tido [sic] (DERBY, 1898, p. 370).

No final do século XIX, os quilombolas tidos agora como homens livres e na condição de trabalhadores, experimentaram essa nova fase e os descendentes dos fugitivos começaram a empreender açodados pela organização econômica, social e familiar. De acordo com Acevedo e Castro (1998, p.114), eles "moveram-se entre o endividamento com os patrões, via extrativismo da castanha e a existência como camponeses". Desta forma, notam-se os motivos da procedência das comunidades de remanescentes de quilombolas existentes atualmente em Oriximiná. As constantes mudanças desse grupo ocasionavam a formação de comunidades e com isso os quilombolas tomavam diferentes locais. O fluxo de descendentes de quilombos deu-se em três direções: a primeira seguindo a foz do rio Cachorro e Mapuera, a segunda que corresponde à área de Cachoeira Porteira e a terceira deu-se para áreas mais próximas de Oriximiná, como o Médio Trombetas.

O mapa desenvolvido pelos quilombolas de Cachoeira Porteira junto ao Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA), torna possível observar a ocupação dos

quilombolas daquela localidade atualmente, assim como, apresenta a localização de antigos mocambos naquela região.

Mapa 1: Quilombolas de Cachoeira Porteira.



- | | | | | | |
|--------------------------------|---------------------|------------------------------|----------------------------|------------------------------------|---------------------------------|
| Famílias Quilombolas | Sede de Comunidade | Roga | Bleu | Área pretendida | Terras indígenas |
| Antigo Mocambo/Sítio histórico | Barraco de Castanha | Cemitério | Copaliba | Perambulação/Área de uso | Unidade de Conservação Federal |
| Varador/Sítio histórico | Sítio Arqueológico | Locais de pesca e caça | Pretinho do Porto (viagem) | Rio de Fresta | Unidade de Conservação Estadual |
| Moradas indígenas | Cachoeira | Ponta de Castanha/Castanhais | Curupiti (viagem) | Território Quilombola Mãe Domingas | Limite municipal |
| Porto | | | | Hidrografia | |



Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia
 Mapeamento Social como Instrumento de Gestão Territorial contra o desmatamento e a devastação: Processo de capacitação de Povos e Comunidades Tradicionais



Fonte: Fascículo 18 “Quilombolas de Cachoeira Porteira – Alto trombetas, Oriximiná-Pará”. Manaus, 2015. Série Mapeamentos Social como instrumento de gestão territorial contra o desmatamento e a devastação: processo de capacitação de povos e comunidades tradicionais. Manaus: UEA dições, 2014.

Os quilombolas atualmente têm estabelecido relação com as narrativas de seus antepassados, através de suas manifestações culturais nas mais diversas linguagens, como na música de Mimi Viana, “Minha Origem” em que exalta suas origens:

Minha Origem

***Eu me orgulho de ser
Um ribeirinho
Sou um filho da terra
E da mesma raça
Descendente de negro
E da escravidão***

***Meus avôs foram escravos
E fugitivos construíram família
E por esse motivo
Tenho sangue e não nego
A minha geração***

*Eu já vivi tanto tempo
Nas cachoeiras
E no meio de índios
Dormindo em naqueiras
De suas moradas em forma de pião*

*Índios que enfeitam seus corpos
Com tinta e miçanga
Mulheres em filas vestidas de tanga
Seus ritos e festas
São flechas na mão*

Eu me orgulho de ser [...]

Meus avôs foram escravos [...]

*Eu já vivi tanto tempo
Com a natureza
Ficava encantado
De sua beleza
E trago comigo
E não esquecerei*

*Hoje eu vivo no mundo
Tão diferente
Não vejo a origem da vida da gente
Mas vejo a ciência que nunca sonhei*

Na música o chamado quilombola ou mocambeiro se apresenta como ribeirinho nas narrativas musicais.

1.2. Os Quilombolas do Rio Erepecuru

Se no Trombetas efetuava-se expedições punitivas, no Erepecuru realizava-se buscas por recursos naturais. É importante destacar que esses dois lugares não são homogêneos, são espaços e lugares diferentes, com histórias diferentes, no entanto, com pontos que em certos momentos se cruzam na história.

O rio Erepecuru é um dos principais afluentes do rio Trombetas. Os quilombolas que buscaram esse rio utilizaram também as margens do rio e cachoeiras como refúgio e defesa contra possíveis diligências. No entanto, parece não ter ocorrido esse tipo de ação, talvez por esse motivo a literatura sobre essa região é escassa comparada as referentes ao Trombetas que relativamente possui um número maior de referências sobre o assunto. As discussões sobre o Erepecuru ficam diluídas nos escritos que privilegiam outras localidades.

Atualmente, às margens dos rios Erepecuru e Cuminá, vivem remanescentes de quilombos descendentes de escravos fugidos das fazendas de Óbidos, Santarém e circunvizinhanças, o que tudo indica são fugitivos da mesma época e localidades das quais vieram os negros que foram para o Trombetas.

O fato de não encontramos na literatura e nem nas narrativas dos remanescentes de quilombos indícios de expedições punitivas direcionadas ao Erepecuru, não significa que os quilombolas refugiados ali obtiveram tranquilidade. O medo permanecia. Pois havia o receio de a qualquer momento serem descobertos e capturados, mesmo depois da abolição.

O sr. Daniel de Souza, liderança quilombola da Comunidade do Jauari, conta que todo barco que se aproximava representava medo e, conseqüentemente, levava a se esconderem no mato, o medo passa a ser também, uma categoria do presente:

[...] era muito difícil naquela época, a gente viver no mato e não tinha barco, quando vinha um barco todo mundo ia pro mato se esconder “olha vem buscar a gente escravo”, eu me emociono falar disso... (silêncio). Mas o importante saber é que a gente vive, né, a gente vive, nós vivemos [...] (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

O'Dwyer (2002) afirma que:

Os negros dos rios Trombetas e Erepecuru-Cuminá constroem sua identidade de sujeito histórico como procedente dos quilombos a partir de relatos de fuga que misturam eventos fragmentados, presentes na memória social, com lendas heróicas e narrativas míticas [...]. (p. 261).

O'Dwyer enfatiza que essas narrativas não significam que não exista dados referentes a existência de quilombos, esses relatos ainda fazem parte de um conhecimento sobre a

formação desses sujeitos, e aqueles que possuem liderança política conhecem sua concepção que se apoia nas narrativas de fuga. Ainda que não houvesse chegado nenhuma expedição punitiva ao Erepecuru e Cuminá, o quilombo ali estabelecido mantinha estratégias de defesa e fugas, no qual era composto de três funções entre os quilombolas: o remador, o que sentia cheiros e outro para ouvir detalhes. O sr. Daniel de Souza particulariza essas características:

O quilombo ele tinha essas três composições que eram muito importante: *o grande remador, o cara pra sentir cheiro de longe e outro pra ouvir bastante*. Essas três estratégias o quilombo tinha que ter pras fugas. “Olha, senti cheiro, alguém ta fazendo fogo, vamos se preparar e cair fora daqui”, o cara sentia, aí outro dizia, “Olha, tão remando, tem gente atrás de nós a tantos km”, tocavam fogo em tudo que tinham e fugiam, isso era estratégias deles (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017) (g.m.).

Segundo relatos do sr. Daniel de Souza e dona Maria Roberta *ex-moradora* do Jauari, residindo hoje em Oriximiná, afirmam que famílias fugiram da escravidão para o Erepecuru, citam pelo menos quatro dessas famílias: a de Lotério, a quem o sr. Daniel chama de tataravô, Santana, Figênia e Torino. Essas famílias provavelmente ficaram escondidas, já que existia o medo de expedições punitivas alcançarem essa localidade e “ficaram ai [acima das cachoeiras] até 1889, eles ficaram lá, depois que houve a abolição eles vieram pra cá [abaixo das cachoeiras]” (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

D. Maria Roberta conta que sua avó veio da *fugação*. Na cidade de Gurupá nasceram sua mãe e suas tias. Relata ainda: “Eu só sei que o papai contava que a família Lotério foi pro Erepecuru e a família da Figênia pro Acapu. Lá faziam um buraco assim grande, por baixo da terra, pros homem não pegarem eles”. (Maria Roberta, 79 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 02 de março de 2017).

O sr. Francisco Hugo de Souza se sustenta nas conversas dos *antigos* para narra o passado. “A gente tem uma ideia ouvindo as conversas dos mais velhos, porque as pessoas mais velhas tinham uma regra. Que os mais velhos conversavam com os mais velhos e os novos, os curumim, que a gente era curumim, a gente escutava a conversa, mas a gente não podia se meter”. Com base nas narrativas dos *antigos* ele afirma ter existido uma relação com os índios “os escravos fugiram, quando eles chegaram no Trombetas, no Erepecuru e no Cuminá eles encontraram com os índios, os índios foram os melhores parceiros deles”. Segundo ele, os índios ajudaram os escravos fugidos a conseguir comida e plantar maniva, bem como a pescar e caçar. Destaca ainda que as cachoeiras Porteira no Trombetas e Pancada

no Erepecuru foi uma das “salvações” deles (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Padre Nicolino José Rodrigues de Sousa²⁰ foi um dos primeiros a empreender viagens ao Erepecuru, durante suas viagens ele cita nomes como os citados pelo sr. Daniel de Souza e D. Maria Roberta, localidades, cachoeiras, além de descrever dia por dia o que acontecia durante sua expedição que tinha como objetivo catequizar os indígenas e alcançar os “campos geraes”. Essa descrição do Padre Nicolino é significativa, por apontar lugares que atualmente constituem o Território Quilombola do Erepecuru (titulado em 1998 e 2000) e por citar nomes de antigos “mocambeiros”.

Padre José Nicolino de Souza possui grande respeito e admiração em Oriximiná, é tido como fundador do povoado de Uruá-Tapera e é dado seu nome a uma escola de ensino médio no município. Essa relação entre o padre e a fundação do povoado está relacionada ao “mito de origem”, os oriximinaenses têm em seus discursos a informação do padre desbravador, a “ideia de que José Nicolino de Sousa, com terçado em punho, desbravou as terras ‘virgens’ que hoje constituem a cidade de Oriximiná constitui o mito de origem do lugar” (HENRIQUE, 2015, p. 50).

Também se tem relacionado ao padre, além da catequização dos indígenas, a busca pela Capela de Ouro, informação esta que não é em nenhum momento apresentada no seu diário. Essa informação é difundida entre moradores de Oriximiná. Somente após ter acesso ao *Diário das Três Viagens (1877-1878-1882)* pude conhecer o real objetivo de suas viagens ao Erepecuru.

Padre Nicolino de Souza descreve lugares importantes, além de citar nomes de quilombolas que ali moravam, alguns deles acompanhando-o em suas expedições. A primeira viagem iniciou em 25 de novembro de 1876. O missionário descreveu as cachoeiras que teve que enfrentar. Ao chegar a primeira ele destaca “chegamos a primeira correntosa do tronco, isto é, ao princípio das cachoeiras” [sic] (SOUSA, 1946, p. 12). Provavelmente a primeira cachoeira na qual ele se refere, deve ser a Cachoeira da Pancada, local onde atualmente se encontra a última Comunidade Remanescente de Quilombo do Rio Erepecuru e que recebe o nome da cachoeira.

²⁰ De ascendência indígena, atuou como vigário em Óbidos e Monte Alegre - PA. Ver **Cadernos biobibliográficos e cartográficos**: viajantes e naturalistas da Amazônia – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos. – Manaus: UEA Edições/ PNCISA, 2017.

Padre José Nicolino descreveu lugares pelos quais chegaram, citando o nome dos “mocambeiros” a quem pertencia a casa ou de cachoeiras nas quais recebia nome de pessoas que por ali quiseram se estabelecer. Estes nomes citados por ele incidem como os primeiros moradores da região do Erepecuru, junto aos índios. Nomes como: Lauterio, Joaquin Sant’Ana, Toró, Severino e Taurino.

Um de seus objetivos como já citado, consistia em evangelizar os índios, durante a expedição ele diz ter encontrado um local que sugeria ser moradia dos indígenas. Algumas vezes encontrou algumas choupanas que “indicavam se terem os índios retirado para mais longe, subindo ao Cuminá” [sic] (Ibidem, p. 14). Padre Nicolino, chamava sua viagem de “porfiada luta contra as violentas correntes das aureas aguas do ameno Cuminá” [sic] (Ibidem, p. 18).

O relato da primeira viagem que encerrou em 1877, mostra que Padre Nicolino alcançou os “campos geraes”, no dia 25 de janeiro de 1877, ele descreveu “as 7 da manhã vimos o 1º lavrado dos campos”, o verde das selvas, as colinas e outeiros convidavam os viajantes a contemplar de perto, ele acrescenta sobre “as verdejantes relvas próprias para a pastagem de gado vacum e cavalari” [sic] (Ibidem, p. 23). Após não encontrarem indícios de moradores, somado a falta de farinha, resolvem voltar.

O missionário realizou ainda duas outras viagens. A segunda viagem foi em 1877. Nesta segunda viagem, novamente Padre Nicolino cita nomes de “mulato”, “pretos” que estiveram em sua expedição. Esses nomes são Sant’Ana, Lauterio, Antonio Salgado, Benedito Antonio de Souza (Ibidem, p. 29). Nesta viagem o padre chega novamente a lugares que alcançou na primeira. Porém, parecem ter conhecido novos lugares e vão dando nomes de acordo com algum acontecimento que ocorria por ali.

A terceira viagem foi em 1882. Muitos locais já eram conhecidos, mais uma vez Padre Nicolino cita nomes de cachoeiras e demais locais, nesta tiveram que parar viagem por conta de doença que dois companheiros de viagem tiveram. Padre Nicolino teve dor no estômago e vomito e faleceu no dia 8 de Novembro de 1882, sendo sepultado no dia seguinte (SOUSA, 1946).

1.2.1. O “Mocambo” do Erepecuru

As famílias vindas de Santarém, Curuá, Gurupá, Óbidos e localidades próximas chegaram à região do Erepecuru estabelecendo uma relação de resistência ao sistema escravista. Daniel de Souza, explica esse processo, incluindo a concepção de mocambo para aquele grupo:

Eles vieram fugidos das fazendas de Santarém, eles fugiram de lá porque ninguém gosta de ser escravo, né, então, eles pegaram fugiram de lá, e trouxeram com eles semente de cacau, trouxeram pedaço de cana pra plantar, eles trouxeram algumas coisas pra eles sobreviverem no meio da floresta, é claro em sua estratégia política onde morar em lugar seguro, que na época chamava de mocambo. Então, mocambo dentro da concepção que eles usavam, chamava-se mocambo, era o lugar seguro onde eles sabiam que não iam ser perseguidos por ninguém, e naquela época eles eram tratados de preto mocambabeiro, né, isso que meu avô me contava [...] (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

Vicente Salles descreve mocambo na Amazônia, enfatizando que pode ser tratado como “habitação, esconderijo ou couto de escravo fugido na floresta, como também a comunidade dos negros fugidos. Quilombo, pouco usual na crônica do passado, significa aldeamento de escravos fugidos” (2013, p. 100).

Resistir à escravidão significava fugir de um sistema autoritário e excludente para se embrenhar nas matas as margens dos rios buscando “isolamento”. Viver isolado possui significados e é explicado por O’Dwyer (2002) em que esse “relativo isolamento é mantido e atualizado de forma consciente [...] baseado na memória histórica e genealógica desses grupos sobre sua origem comum” (p. 257).

Gastão Cruls²¹ em *A Amazônia que eu vi* (1973) em expedição pelo rio Erepecuru em 1928 faz algumas descrições: “Já se embicou pelo Ariramba e agora tornamos às águas do Erepecuru, que tem aqui a largura de uns duzentos metros. É esse justamente o ponto em que ele é conhecido por *Poraqué* (barra do Poraqué)” (p. 11). Atualmente, Poraqué é uma localidade próxima a Comunidade do Jauari. Cruls afirma que Erepecuru e Cuminá são o mesmo rio e explica o motivo dessa mudança de nome: “Convém deixar bem claro que o Erepecuru e o Cuminá são um único e mesmo rio, e é, por isso, que tanto escrevo um nome como outro. Parece, entretanto, que a designação Cuminá é dada principalmente ao curso

²¹ Gastão Cruls registra a expedição chefiada pelo general Cândido Rondon na região amazônica, partindo de Óbidos a serra de Tumucumaque, em setembro de 1928.

inferior do rio” (Ibidem), Cruls recorre a Barbosa Rodrigues para afirmar que somente da boca do Jarauacá para baixo que o rio Erepecuru recebe o nome de Cuminá.

Barbosa Rodrigues destaca que o rio Cuminá possui água preta como o Trombetas, porém não mais que o Erepecuru que tem suas nascentes próximas a aldeia dos Pianacotós. Nele se encontram pedras, tornando o rio cheio de cachoeiras, as principais são: Cajual, Treme Terra e Inferno, nesta última, desemboca o rio Pindoal ou Penicura pela margem direita. Ao alargar o rio, mas na frente encontra-se com o lago Jarauacá onde deságua o rio Acapu. Da boca do Jarauacá em sentido descendo o rio é que Erepecuru recebe o nome de Cuminá. Este rio ainda é “virgem” e “desconhecido”, sendo habitado somente por “pretos fugidos que ahi formam outro mocambo, subdividido, e filial ao do Trombetas. Os Principaes são o da Conceição e Nazareth, acima da cachoeira Cajual, e o do rio Penicura todos communicando por terra com o Trombetas” [sic] (RODRIGUES, 1875, p. 32).

Vale ressaltar, que durante minhas idas a campo, sempre ouvi dos quilombolas do Jauari, com quem sempre viajei para lá, que são rios distintos, inclusive, em certa ocasião, próximo de adentrarmos navegação no rio Erepecuru, Wildison Melo (Tote) me explicou e mostrou próximo a Comunidade Remanescente de Quilombo da Serrinha que existem três caminhos que levam a três rios diferentes, sendo eles: Trombetas, Erepecuru e Cuminá. Padre Nicolino chamou de “repartimento” o local onde o rio Trombetas segue e há entrada para o Erepecuru e Cuminá, “à direita segue o Cuminá e à esquerda o Rio Grande” (SOUSA, 1946, p. 12). Rio grande faz referência ao Trombetas.

Gastão Cruls durante sua expedição observou que às margens daquele rio “habitavam pretos”, ele descreve:

Daqui por diante, em uma e outra margem, deparam-se palhoças humildes, onde habitam os pretos a que já aludimos, *mocambeiros* como ainda são conhecidos hoje, pois que se prendem àqueles escravos que, fugindo á crueldade de seus senhores, vinham procurar asilo na espessidão das selvas (1973, p. 11) (g.a.).

Além disso, Cruls destaca relação entre os moradores daquela região com aqueles que se estabeleciam no Trombetas, ressalta ainda relações com indígenas:

Os quilombos que por aqui existiram e, segundo consta, ficavam acima da cachoeira do Cajual e do rio Penicura, eram filiados aos nascidos, em 1840, no Trombetas, com os quais se comunicavam por terra. Aliás, quase todos os rios da Amazônia tiveram desses refúgios de escravos e até no alto Iça, Crevaux foi surpreender a choça de uma preta velha. Parece que tanto no trombetas como no Cuminá, os mocambeiros, temendo o gentio, nunca se localizaram muito acima das primeiras cachoeiras. Contudo, diz-se que eles acabaram por manter relações com os selvagens e há quem adiante que por meio das tribos Ariquena, Charuma e Tanaiana, através dos Tiriões, da

Guiana, e passando pelos Pianocotos, eles chegaram a estabelecer contato com os seus irmãos, os *negros da mata (bush-negroes)* de Suriname, também escapos ao cativeiro (1973, p. 11-12) (g.a.).

Como ressaltai anteriormente, o sr. Daniel de Souza cita algumas famílias, referenciando-as como as primeiras a chegaram após a fuga ao Erepecuru, esses nomes são encontrados nos relatos de viajantes, em algumas situações, com escritas diferentes. Gastão Cruls (1973), por exemplo, faz referência a “Lautério” que dá nome ao sítio encontrado, descrevendo como uma “tapera” que fica abandonada à margem direita, destaca ainda que Padre Nicolino quando fez sua primeira expedição, esse mocambeiro já se encontrava ali. Na oportunidade, Cruls enfatizou que apenas restavam alguns mamoeiros, que frutificavam para a alegria de animais e dos exploradores que por ali passassem, além disso, observou que os mocambeiros que ali viveram sabiam escolher a terra “Contudo, palmeiras urucuris aí estão, comprovando-lhe a excelência das terras e mostrando que o preto teve dedo na escolha do local para seu tugúrio” (p. 26).

Em *Voyage au Cuminá* (1901), O. Coudreau faz referência a outro nome citado pelo sr. Daniel de Souza, o mocambeiro Santana. A viajante faz referências a “Santa Anna”, afirmando sua barraca como a mais antiga daquela localidade, classificando-o como indispensável, por ser guia em duas expedições do Padre Nicolino, liderar a expedição do Tenente Lourenço Valente do Couto durante sua jornada, ordenar o massacre contra os índios Pianocotós, além de que uma excursão ao Cuminá é impossível sem sua permissão (COUDREAU, 1901).

Além de Santana, Coudreau comenta sobre outros moradores daquela localidade. Guilherme foi indicado para ser seu guia por conhecer o rio tão bem quanto Santana, antes da saída, Coudreau observa uma cena na qual Guilherme se despede da família, vizinhos e amigos, para ela aquela cena torna-se curiosa, “Esta cena de despedida é curiosa e corre o risco de se arrastar. Devemos apressar, ou eu sou capaz de rir na cara de todas essas pessoas. Eles são verdadeiramente grotescos [...]” [tradução minha] (1901, p. 19-20)²².

Ao se referir a Figena, Coudreau faz uma comparação maldosa. Ao se deparar com uma das primeiras tapers dos “mocambeiros”, que pertencia a Figena e que estava em localidade denominada de Macaco, Coudreau começa a fazer possíveis relações e pergunta:

²² No original: Cette scène desadieux est curieuse et menace de s'éterniser. Il faut brusquer, sans cela je suis capable d'éclater de rire au nez de tous ces gens. Ils sont véritablement grotesques [...].

“O nome se trata de um macaco que um caçador teria matado neste lugar ou que a velha Figéna tem uma figura de antropoide?” [tradução minha] (1901, p. 35)²³.

Os mocambeiros do Erepecuru, Cuminá e Trombetas vieram das margens do Amazonas, sua maioria de Óbidos, apesar da fuga ser considerado crime eles não foram processados e passaram a situar no igarapé Poanna e a montante (COUDREAU, 1901). Ao estabelecer semelhanças com os mocambeiros do Trombetas, Coudreau nota uma diferença, enquanto no Trombetas havia um centro de reuniões, sendo um na mata e outra na vila, no Erepecuru e Cuminá não utilizaram desse recurso, se estabelecendo longe um do outro (Ibidem). Vicente Salles, porém, destaca que “os negros do Cuminá só aparentemente se isolaram. Na verdade, constituíram-se em forte nucleação que, sob a liderança do célebre Santana, conseguiram sobreviver no meio hostil” (2013, p. 50).

Coudreau destaca que após explorarem o Poanna, eles desceram para o Jawary, Formigal, Urucuri e Macaco, “É provavelmente depois de uma história feia, uma nova traição com os índios Pauxis que eles vieram na parte inferior das cachoeiras onde vivem agora” (1901, p. 174)²⁴. Coudreau se refere às lutas, que resultou no massacre dos Pianocotós, comandada por Santana, e a expulsão dos índios pauxis, que segundo Salles “viviam abaixo das cachoeiras” (2013, p. 50).

Coudreau descreve ainda a disputa entre Maria do Lothario e Figéna “ambas pajés, sabendo um monte de feitiços e podem até mesmo matar uma pessoa, só de olhar!” [tradução minha] (1901, p. 175)²⁵. Coudreau, inclusive, afirma ser a causa dessa disputa, pelo fato de Maria do Lothario ter curado um membro de sua tripulação e afirma que esta se destaca no momento, “Figéna me quer e me deseja muito mal, mas seu poder se estende apenas para os negros” [tradução minha] (Ibidem)²⁶.

A Mme., também expôs todo seu preconceito aos “negros do Cuminá”. Isso é notado também em outras viagens, em *Voyage au Rio Curua* (1903b), ela mantinha sua postura etnocêntrica em relação aos negros que visitou. Os caracterizou como primitivos, acreditava que os descendentes herdavam todos os defeitos de seus pais, obtinham coleção de vícios e haviam retornado a vida selvagem e a barbárie. Coudreau fez distinções sobre os negros que encontrou em relação aos ex-escravos, estes eram fortes e robustos, possuíam valor de

²³ No original: Le nomvient-il d'un singe qu'un chasseur aurait tué em cet endroit ou de ce que la vieille Figéna a une figure anthropoïde?

²⁴ No original: C'est sans doute après une vilaine histoire, unenouvelle trahitise avec les Indiens Pauxis qu'ils sont vênus au bas des cachoeiras où ils habitent maintenant.

²⁵ No original: toutes les deux pagès, sachant um grand nombre de maléfices, pouvant même faire mourir une personne rienqu'em la regardant!

²⁶ No original: Figéna m'em veut et me désire beaucoup de mal, mais son pouvoir ne s'étend que sur les nègres.

mercado e por isso podiam receber até cuidados, contudo, os que ali a madame encontrou estavam em degeneração acentuada, preferindo viver mal e sem nenhum senhor, as principais causas da degeneração era a preguiça e a embriaguez (COUDREAU, 1903b).

A exploradora descreve o local que encontrou, inclusive, os santos, os quais chamou de figuras abomináveis, acrescenta ainda que “Essas caricaturas, realmente um sacrilégio, cada um tem o seu nome: é santo João, aquele santo Pedro, outro santo Benedicto, e vi, na companhia de Santa Luzia, Santa Rosa, Santa Sebastiana, e mesmo uma Santa Maria negra” [tradução minha] (COUDREAU, 1903b, p 19)²⁷.

Coudreau no Trombetas classificou o lundu como “lascivo” e “provocante”, como uma raça em um estado mais baixo em relação a outra, no Curuá afirmou que eles retornaram a vida selvagem e a barbárie, no Erepecuru e Cuminá não foi diferente, ela afirma “Na viagem para o Trombetas, concluindo meu estudo sobre Mucambeiros eu escrevi que eles devem ser tratados como uma quantidade prejudicial. Então, o que vou dizer, para aqueles do Cuminá que são piores? Acho pior, talvez, porque eu os conheci melhor [...]”²⁸ [tradução minha] (1901, p. 175).

Escreve ainda:

Aqui está um vislumbre do que eu vi nos Mocambeiros. Evidentemente, eu julgar as minhas ideias civilizados, preconceitos, consequência necessária de nossas convenções sociais. Eu posso ser injusto para com eles, porque afinal de contas podemos realmente exigir as mesmas qualidades em cada um dos tipos de raças diferentes!²⁹ [tradução minha] (COUDREAU, 1901, p. 178)

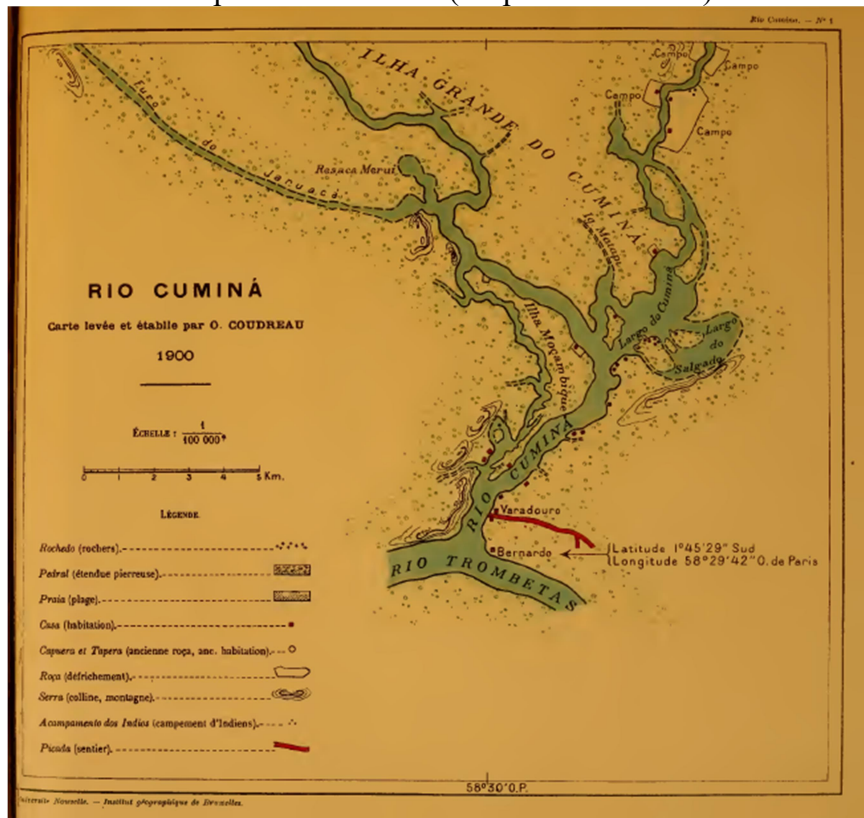
Os mapas apresentados a seguir estão disponíveis nos apêndices de *Voyage au Cuminá* (1901) de O. Coudreau, provavelmente elaborados pelo *Institut Géographique de Bruxelles*. No primeiro mapa é possível observar o curso do rio Cuminá em relação ao Trombetas, bem como demais localidades e descrições.

²⁷ No original: Ces caricatures, vraiment sacrilèges, ont chacune leur nom: celle-ci est saint João, celle-là saint Pedro, cet autre saint Benedicto, et j'ai vu, dans cette compagnie des santa Luzia, santa Rosa, santa Sébastiana, et même une santa Maria noire.

²⁸ No original: Dans le voyage au Trombetas, en concluant mon étude sur les Mucambeiros, j'écrivais qu'ils devaient être traités comme une quantité nuisible. Alors quevais-je dire, pour ceux du Cuminá qui sont pires? Je les trouve plus mauvais, peut-être, parce que je les connais mieux [...].

²⁹ No original: Voilà un aperçu de ce que j'ai vu chez les Mucambeiros. Il faut reconnaître que je les juge d'après mes idées de civilisée, des idées toutes faites, conséquence forcée de nos conventions sociales. Je suis peut-être injuste à leur égard, car après tout peut-on réellement exiger les mêmes qualités à chacun des types des diverses races!

Mapa 2: Rio Cuminá (Erepecuru-Cuminá)



Fonte: Coudreau (1901)

No segundo mapa que dá sequência ao primeiro é possível estabelecer relações com aquilo que observei empiricamente. No mapa é possível observar localidades como “Lago do Encantado’ e “Igarapé do Jawary”. Esses lugares recebem atualmente essas denominações, com exceção do “Igarapé do Jawary” que possivelmente trata-se do Lago Jauari. Na vida cotidiana dos quilombolas do Jauari são locais de uso coletivo, como a pesca.

Mapa 3: Rio Cuminá (Erepecuru-Cuminá)



Fonte: Coudreau (1901)

Eagleton em *A ideia de Cultura* (2011) propõe a discussão sobre as definições de cultura. Em certo ponto ele trata de questões em que cultura esteve relacionada à civilidade, quando até mesmo no século XVIII passa a ser “mais ou menos sinônima de ‘civilização’, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material”. Essa ideia de civilização está relacionada a “costumes e moral: ser civilizado inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra” (p. 19).

Mme. Coudreau pode ser pensada segundo este instrumento analítico, em relação ao seu discurso aferido aos quilombolas do Curuá, Trombetas e Cuminá (Erepecuru). Segundo Eagleton civilização fazia parte de uma noção francesa, “supunha-se que os franceses tivessem o monopólio de ser civilizados”. Somente na virada do século XIX é que “civilização” deixa de ser sinônimo para virar seu antônimo (p. 20).

Em *O Processo civilizador* (2011) Elias aponta que o conceito de “civilização” está relacionado a uma grande multiplicidade de acontecimentos, de certa forma “este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo” (p. 23). “Civilização” possui concepções diferentes entre ingleses, franceses e alemães. Isso pode estar relacionado à forma

que Coudreau via os “mocambeiros”. Elias descreve essa diferença de conceito entre as sociedades:

O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro (ELIAS, 2011. p. 24) (g.a.).

Essa forma de ver “Outro” é discutida por Spivak (2010) quando problematiza quanto a forma de como o sujeito é representado dentro do discurso ocidental. Neste sentido, é possível relacionar o discurso de Coudreau ao argumento defendido por Spivak quando diz que a “produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do ocidente” (2010, p. 20).

Ao discutir como a Amazônia é inventada pelos europeus, Gondim em *A invenção da Amazônia* (2007) discorre que os séculos podem ser distintos assim como a nacionalidades dos cronistas, porém, “diante do rio e da mata amazônicas, quase genericamente, nenhum se isentou de externalizar sentimentos que variam do primitivismo pré-edênico ao infernismo primordial” (GONDIM, 2007, p. 97).

Em *Viagem das Idéias* (2006) Pinto analisa a Amazônia como um lugar característico do “Novo Mundo” e que esteve desde o início da constituição da filosofia do novo mundo moderno frequente nos pensamentos a respeito do “surgimento da sociedade e do Estado, do reconhecimento da desigualdade entre homens e os povos, das novas geografias” e permanece a prover subsídios para novos esquemas de concentração de grupo sem extremos opostos, como a “recriação do bom selvagem em idéias com a de ‘povos da floresta’ e de ‘ribeirinhos’, portanto de um novo romantismo social” (2006, p. 15).

Esses dois últimos autores buscam pensar a formação do pensamento social da Amazônia. Elaboram reflexões acerca do exotismo e do deslumbramento externados à Amazônia, apontando para as ilusões do outro mundo, dentro das diferentes percepções, desconstruindo a noção de uma Amazônia descoberta ou construída e inventada pelos europeus.

Farias Júnior (2016) ao realizar estudo sobre os quilombolas de Cachoeira de Porteira no Rio Trombetas, destaca:

Árabes e *quilombolas*, indianos e *quilombolas*, são aproximações possíveis do meu ponto de vista, ao serem considerados externos ao “sistema de pensamento Ocidental”, que os pautou pelo “exotismo” cultural. As narrativas são textos transmitidos oralmente pelos *quilombolas*, igualmente os textos religiosos dos hindus ou as crônicas escritas pelo escriba de

Saladino. Todas expressam o ponto de vista do “Outro” (FARIAS JÚNIOR, 2016, p. 89) (g.a.).

O discurso elaborado pelos viajantes em relação aos negros de Oriximiná sempre esteve associado a pessoas diferentes, a ideia do “Outro”. Esse tipo de classificação pode ser discutida a partir de Said (2007) ao analisar sobre os “orientalistas”, para ele o Oriente é uma invenção do Ocidente, uma invenção europeia e tido desde a Antiguidade como um lugar de “episódios romanescos”, “seres exóticos”, “lembranças e paisagens encantadas” e “experiências extraordinárias” (p. 27). Essa forma de ver o Oriente não está nenhum pouco distante da forma como os viajantes categorizavam aquele lugar e seus habitantes. Trata-se de uma forma de classificação de caráter arbitrário e conjectural, como descreve Foucault no prefácio de “As palavras e as coisas” (1999) que nasceu do riso ao ler o literato Jorge Luis Borges.

1.2.2. O Barracão de Pedra e o Mito de Origem

O Barracão de Pedra, as margens do rio Erepecuru, é um misto de acontecimentos, envolvendo desde narrativas míticas a festejos entre o “sagrado” e o “profano”. Os relatos sobre esse local estão presentes tanto nas narrativas de tradição oral quanto nas observações de relatórios de viagens de algumas expedições que passaram por aquela região.

Os viajantes que por ali passaram o descreveram. Cruls disse:

À hora do almoço, pela primeira vez, ladeiam-nos ribanceiras empedradas. Pouco depois, há mesmo uma espécie de gruta natural, que merece não só a nossa visita, como a primeira filmagem do Major Reis. É o barracão de Pedra, curioso e brutesco abrigo escavado no arenito da margem esquerda e cuja parte superior se dispõe à maneira de larga e protetora platibanda, lembrando as que protegem as arquibancadas do nosso jockey Club. Enquanto desemperramos as pernas, o Sampaio não perde tempo e volta para bordo com uma linda braçada de flores roxas. (CRULS, 1973, p. 12)

Coudreau também descreveu o Barracão de Pedras, se referiu aquele local como destinados a encontros, realizavam festas em devoção ao santo do dia, festejos de cunho “sagrado” e “profano”.

O Barracão Pedras é um rochedo de cerca de quinze metros de altura, formando uma enorme caverna na frente, e sobre o qual tem vista. Periodicamente, esta caverna se torna um verdadeiro quartel: este é o local de reunião dos Mocambeiros do Cuminá. Nesta caverna, eles vêm para o pagode, ou seja, para dançar e ficar bêbado enquanto houver o que beber e comer. O pagode geralmente dura nove dias, às vezes mais. Misturando o sagrado ao profano, eles cantam ao santo do dia, em cuja honra a festa está

supostamente dada. O santo está em seu nicho, testemunha silenciosa da orgia [Tradução minha] (1901, p. 21-22)³⁰.

As narrativas míticas sobre o Barracão de Pedra assinalam para a existência da cobra-grande que impedia os moradores daquela localidade de se deslocarem pelo rio para colherem castanha na cachoeira. O sr. Francisco Hugo de Souza discorre de algumas noções:

Então, o Barracão de Pedra, eu ainda vi bem mamãe falar, mamãe gostava de falar isso, mamãe, eu acho que era o pai da mamãe a modo. O Barracão de Pedra era um..., hoje o nível de água é aqui em baixo, mas o Barracão de Pedra na época, eles contavam que era tudo fechado de mato assim. Então lá não passava gente, tinha que encostar aqui embaixo, arrodar pra pegar a canoa lá em cima. E eles festejavam em cima do Barracão de Pedra, porque era um lugar que ninguém não via. Você olha para o Barracão de Pedra hoje, você ver que ele tem uma estrutura alta e eles festejavam lá em cima escondido, porque eles sabiam que lá o branco não iam lá bulir com eles. Então lá, depois de 1888 que eles começavam a fazer as festas deles lá e mesmo eles gostavam de fazer a festa lá. Eu acho que, quando a gente anda por cima lá do Barracão de Pedra a gente sente que tem um som quando a gente pisa, aquilo da natureza, aquilo dá um estrondo assim, tipo uma caixa de som quando a gente anda em cima assim. Então, eu acho que eles adoravam aquele estrondo, ajudava eles (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Não passar por ali significa, na explicação do sr. Francisco Hugo de Sousa, não enfrentar a cobra-grande, já que lá era a moradia dela. D. Maria Roberta, que por muitos anos residiu na Comunidade do Jauari, mas atualmente mora na área urbana de Oriximiná, narra à história da cobra-grande, que seus antepassados contavam. Ao receber um bilhete da cobra do rio Erepecu, pedindo-a em casamento, a cobra do rio Erepecuru vai ao seu encontro, sua ida deu origem ao igarapé Terra Preta, ao chegar ao encontro, travaram briga, que deixou a do Erepecu cega de um dos olhos. D. Maria Roberta narra:

O que eles contavam, que quando o Barracão de Pedra tava com água lá rente. [...] quando a água tava lá, os negros saíam por terra pra ir tirar castanha na cachoeira, porque por aí não passava, porque tinha uma cobra por nome, tô esquecida do nome da cobra, está cobra ela foi daí do Jauari brigar com a cobra do [...] Erepecu. Pra lá ela foi daí e quando ela foi daí ela foi pra Terra Preta. [...] Foi três dias de temporal, lavava tudinho, ninguém enxergava ela, mais ela tava fazendo, porque primeiro era só no Moçambique a viagem, Terra Preta era todo tempo. Aí depois dessa cobra fazer isso, ela foi pra lá e ela cegou a de lá, porque disque, esse velho contava coisa mano, ela, essa cobra mandou um bilhete, disque falando em casamento pra essa uma de lá do Barracão de Pedra e o irmão com raiva baixou, que fiz a Terra Preta e cegou ela, a do Erepecu, ela é cega, só tem

³⁰ No original: *Le Barracão de Pedra* est un rocher d'une quinzaine de mètres île hauteur, formant une grotte immense au devant, el par-dessus laquelle il surplombe. Périodiquement, cette grotte devient une véritable caserne: c'est là le lieu de réunion des Mucambeiros du Cuminá. Dans cette grotte, ils viennent faire *lapagode*, c'est-à-dire danser et s'enivrer tant qu'il y a boire et à manger. La *pagode* dure ordinairement neuf jours, quelquefois davantage. Mêlant le sacré au profane, ils chanlent devant le saint du jour, en l'honneur de laquelle fête est soi-disant donnée. Le saint est là dans sa niche, témoin muet de l'orgie.

um olho, foi a cobra que cegou. Ai meu irmão nem pense na coisa desconforme (Maria Roberta, 79 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 02 de março de 2017).

O'Dwyer fala sobre a “história dos princípios” que circunda em forma de narrativa entre os quilombolas da região do Erepecuru e que perpassa pela formação de quilombola durante o sistema escravista, nesse contexto, o “passado que aparece na história dos princípios é, igualmente, um tempo cósmico submetido à ação de seres sobrenaturais” (2002, p. 264). Essa contextualização sobre o Barracão de Pedra, atrelado a narrativa mítica da cobra-grande, não se encerra apenas em uma fábula, O'Dwyer enfatiza que o conhecimento faz parte da memória social dos mais antigos, “especialmente aqueles qualificados como os mais *experientes*, capazes de se comunicar com os vivos e os mortos, com passado e o presente”, essa relação de conhecimento sobre sua própria existência permite que esses agentes sociais possam “dar seu testemunho sobre a existência de seres sobrenaturais e entidades imaginárias” (2002, p. 265) (g.a.).

A “história dos princípios” está atrelada ao mito de origem ou fundação e apresenta um duplo aspecto, “datada em seu nascimento e no correr de alguns episódios” (O'DWYER, 2001, p. 266) como a narrativa da cobra-grande do Barracão de Pedra, que faz parte da cultura, entrelaçado na história social e étnica desse grupo.

A primeira vez que vi o Barracão de Pedra foi em fevereiro de 2017, essa época na Amazônia corresponde à cheia dos rios.

Figura 1: Barracão de Pedra



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

O sr. Daniel de Souza conta que quando houve a abolição, no final do século XIX, houve comemoração no Barracão de Pedra.

[...] bem no final século XVIII [XIX], quando houve a abolição o Guilherme que era [...] tio do meu avó, eles festejaram lá no barracão de pedra, [...] quando eles chegaram “houve a abolição”, alguém contou pra eles né, aí eles entraram de baixo do barracão de pedra e passaram a *bater o tambor e festejar*, porque era importante pra eles, que tinha visto a abolição, de saber que eles estavam livres, entre aspas, tavam livre em lugar seguro onde eles criaram, eles fizeram a maior festa em baixo do barracão de pedra [...] (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017) (g.m.).

O Barracão de Pedra funcionava como um ponto de referência desde quando os escravos estavam fugidos, ali havia a imagem de uma santa. Segundo o sr. Daniel de Souza quando ele era adolescente e se deslocavam para a festa da Imaculada Conceição na Comunidade da Pancada, eles paravam e passavam dois ou três dias para pescar e levavam para a festa, “era obrigação parar lá, ia de remo, parava lá, pescava dois, três dias, dormia lá embaixo do barracão aí nós ia pra Pancada, mas a gente já levava a tartaruga pra gente comer lá na cachoeira” (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

A narrativa da cobra-grande não é a única que circula entre os quilombolas do Jauari. O sr. Francisco Hugo de Souza narrou sobre o Boto Palhão:

Boto Palhão ele assobiava assim, ele passava no meio do rio assim aquilo gritando, ele era o que comunicava com ele. Era. A gente ainda viu assim aquele, logo que a gente começou a cresce assim a gente viu o movimento dele no rio, tarde da noite assim a gente via aquele assobiou. Os velhos já falavam pra gente que era o Boto Palhão, que tava navegando, trazendo notícia, sei lá, alguma mensagem (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Outra história que envolve isso corresponde ao *Encantando*. Segundo o sr. Francisco Hugo de Souza “era uma forma de duas pessoas num casco, você ia pra cima da ponte, porque naquela época a gente só tomava banho na ponte. Se você fosse pra beira 6 da tarde, eles iam passar rente remando lá, você podia chamar, eles não respondiam” Ele afirma que o *Encantado* “era uma coisa da natureza”, sabiam até mesmo onde era o *paradeiro* deles, tendo seu pai (Francisco Melo) mostrado a eles. Enfatiza que próximo a *boca* do Cuminá tem uma *terrona alta*, lá era a moradia deles (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Nessas narrativas míticas também há lugar para o que é denominado por eles de *encantados*. Que é uma forma atribuída pelos *velhos*, indicava um lugar que o ser humano não

poderia ir, caso alguém fosse, essa pessoa morria, só poderia ter acesso a esse lugar alguém que “entendesse, que curasse, que soubesse alguma coisa, tipo de fazer uma defumação, fazer um..., jogar qualquer remédio pra aquilo se desencantar”, afirma o sr. Francisco Hugo de Souza. Ele cita ainda, alguns lugares como o Lago do Encantado, o Poço do Poraqué, o Poço do Pedro Inês. A passagem por lugares dependia de um horário específico, pois “o dono de lá tava olhando”, dessa forma, era necessário passar como muita calma, “nem falava quando você tava passando lá, porque era um lugar que tinha um dono, que era uma pessoa, que era um ser vivo que vivia dentro da água, então tinha essas coisas que era da natureza” (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Atualmente esses lugares são considerados *encantados*. No entanto, o sr. Francisco Hugo de Souza enfatiza que a movimentação é outra, já existe lancha, barco que lança cheiro de gasolina, pessoas que põe malhadeira para pescar, pessoas que atiram para caçar, pessoas que fazem *zoada*, então ele diz que “não é que essas coisas estão desaparecendo, essas coisas estão se escondendo”.

Galvão (1955) ressaltou que uma característica “regional” é a intensa influência “ameríndia” que se desdobra em “crenças e práticas religiosas”. O autor menciona os seres que habitam a mata:

Entre crenças locais registramos as que se referem aos *currupiras*, descritos à semelhança de caboclinhos que habitam a mata; aos *anhangas*, “visagens”, na fala regional, que ora surgem sob a forma de um pássaro, ora como veados de olhos de fogo, ou como simples aparição sem aspecto definido; à *cobra-grande*, que aparece comumente como uma sucuriçu de grande porte, mas que também pode mostra-se sob a aparência de um “navio encantando”; às *matinta-perera*, outra “visagem” que se identifica por um pássaro negro, seu xerimbabo; aos *bôtos*, que se acredita sejam encantados e possam transformar em seres humanos. Embora sua fama de sedutores de mulheres, são particularmente temidos por seu poder maligno; aos *companheiros do fundo*, “encantados” que habitam o fundo dos rios e igarapés; as *mães de bicho*, entidades protetoras da vida animal e vegetal. Além desses, cuja caracterização é bastante definida, existem muitos outros sobrenaturais a que o caboclo denomina genericamente de “*bichos visagentos*”, em geral associados a um acidente natural, o rio, o igarapé, ou um trecho da mata [sic] (1955, p. 5) (g.a.).

Sobre essas crenças, Galvão as chama de “encantado”. Para o autor, “O conceito é definido localmente como uma força mágica atribuída aos sobrenaturais. Seres humanos, animais, objetos podem ficar encantados por influência de um sobrenatural. O conceito não se aplica aos santos ou divindades cristãs” (1955, p. 91 – Nota de rodapé).

Essas narrativas fazem parte da construção identitária desses quilombolas. De alguma maneira possuem significado que se entrelaça aos modos de vida deles. Como o caso da

cobra-grande do Barracão de pedra que impedia os moradores de passar por aquele local para fazer a colheita da castanha, como mostrei anteriormente. A castanha sempre esteve associada à vida econômica dos quilombolas naquela região. Gastão Cruls relata que ao conversar com um dos “caboclos” que os acompanham em viagem, fez com que falasse “desembaraçadamente”, na ocasião aproveitou e colheu informações sobre a região, e foi informado que todos os anos aqueles negros iam para a colheita da castanha, nas proximidades da cachoeira do mel (CRULS, 1973). Padre Nicolino relata por vezes passar por castanhais (SOUSA, 1946).

Coudreau afirmou que existem castanheiras da boca do Cuminá (Erepecuru) até acima do Poanna, destacando aquela região como um dos principais centros de exportação, levando homens e mulheres a obter a castanha e a obter lucro, mesmo que pouco. Naquele ano, Coudreau observou que haveria pouca castanha no Cuminá, os trabalhadores haviam ido para os seringais descobertos no rio Mapuera (1901, p. 180).

Em 2018 estive em janeiro e abril no Jauari. Durante esse período de pesquisa de campo, os quilombolas do Jauari me falavam que a safra deste ano seria muito boa. Inclusive, eles me narravam sobre o deslocamento e estada nos castanhais durante algumas semanas. Formavam grupos e saiam do Jauari para os castanhais, na volta se organizavam para vender sua colheita, fazendo o traslado até Oriximiná, onde comercializam o produto. A castanha acaba por ser uma das fontes econômica deles, bem como faz parte da culinária feita por eles.

A música *Trajatória de um Castanheiro* do sr. Daniel de Souza retrata a vida do castanheiro. Essa música faz parte do repertório do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, trata-se de um bolero.

Trajatória de um Castanheiro

*O castanheiro deixa sua casa em janeiro
Pra ganhar o seu dinheiro sobe o Erepecuru
Mas não é fácil, a coisa é dura meus irmãos
Tem que andar 12 km pra pegar embarcação*

*Ao chegar põe seus bagulhos na canoa
Sai no rumo aonde tem que se acampar
Mas antes passa pelas cachoeiras
Arriscando a sua vida pra família sustentar*

*Chega no castanhal
Monta seu barraco pra poder a castanha extrair
Entra na mata com paneiro e seu facão
Vai pensando no boião, mas pega logo o jabuti
Enche o paneiro e pra casa volta já*

Põe jabuti na castanha, janta e vai descansar

A castanha está relacionada não somente da vida econômica dos quilombolas, mas também regulava as fugas, pois elas ocorriam nas épocas de cheia dos rios, que também corresponde à época da castanha. Os castanhais do Erepecuru receberam destaque na música *O Rio e o Castanheiro* do Boi Garantido, aqui apresento duas estrofes.

O Rio e o Castanheiro

*Rio Erepecuru berço de belas cachoeiras
A terra santa dos negros escravos
Parque das grandes castanheiras [...]*

*Entra na mata o bom castanheiro
Com o paneiro nas costas
Santo Antônio o proteja no mês da colheita
Da castanha da Amazônia [...]*

Atualmente, essas duas músicas apresentadas, *Trajetória de um Castanheiro* e *O Rio e o Castanheiro* fazem parte da trilha sonora da apresentação de um grupo de dança da Comunidade do Jauari, denominada *Dança da Castanha*. Ao ritmo dessas músicas o grupo de dança realiza coreografias que evidencia esse recurso natural encontrado nessa região.

Os quilombolas do Trombetas e Erepecuru tiveram que estabelecer um modo de vida a partir das fugas, isso foi uma necessidade tendo em vista o sistema escravista que os tirava a liberdade. A busca por ser livre se deu as margens dos rios, tendo as cachoeiras como escudo e refúgio. Atualmente, os remanescentes desses “negros” que fugiram para essa região não precisam mais se preocupar com expedições punitivas ou coisa do tipo. A resistência continua, porém, os objetivos são outros: o território, contra empreendimentos que afetam o livre acesso aos recursos naturais que constituem parte de sua subsistência. A música *Força do Negro* de Rafael Viana, quilombola da Comunidade Abuí, Alto Trombetas, enfatiza o movimento em prol de seus objetivos.

Força do Negro

***Olha a força do negro chegou
No Trombetas, no Erepecuru***

*Mas eu queria que essa força
Fosse desde do tempo dos nossos avós
Só que naquele tempo
Negro não tinha valor*

*Na eleição da constituinte
O direito do negro se aprovou
Eu queria que essa força
Fosse desde do tempo dos nossos avós
Só que naquele tempo
Negro não tinha valor
Na eleição da constituinte
O direito do negro se aprovou*

***Olha a força do negro chegou
No Trombetas, no Erepecuru***

*Mas minha nega chega aqui
E vamos desatar esse nó
E vamos dançar agarradinho
Balançando o nosso carimbo
Oh minha nega chega aqui
E vamos desatar esse nó
E vamos dançar agarradinho*

***Olha a força do negro chegou
No Trombetas, no Erepecuru***

*Pra esse nega que tu lutando
Botando força
Já teve em Brasília, já teve em Macapá
Já teve em São Paulo, já teve no Ceará
Já teve no Amazonas, agora ta no Pará*

***Olha a força do negro chegou
No Trombetas, no Erepecuru***

Todo o processo de fuga para o Trombetas, Erepecuru e Cuminá, assim como, as expedições punitivas levou esses sujeitos a encontrarem formas de defesa, isso gerou um modo de vida irregular, estando eles sempre prontos a mudarem diante de um novo ataque, podendo isso ser associado à expansão colonial que proporcionava “deslocamentos de populações e criação de ‘reservas’, modificações do modo de povoamento, transformação do direito tradicional e das relações de autoridade” (BALANDIER, 1993, p. 108).

Balandier chamou esse “choque das civilizações” ou “choque das raças” de “situação colonial”, para ele trata-se da “dominação imposta por uma minoria estrangeira, ‘racial’ e culturalmente diferente, em nome de superioridade racial (ou étnica) e cultural dogmaticamente afirmada, a uma maioria autóctone materialmente inferior” (1993, p. 128).

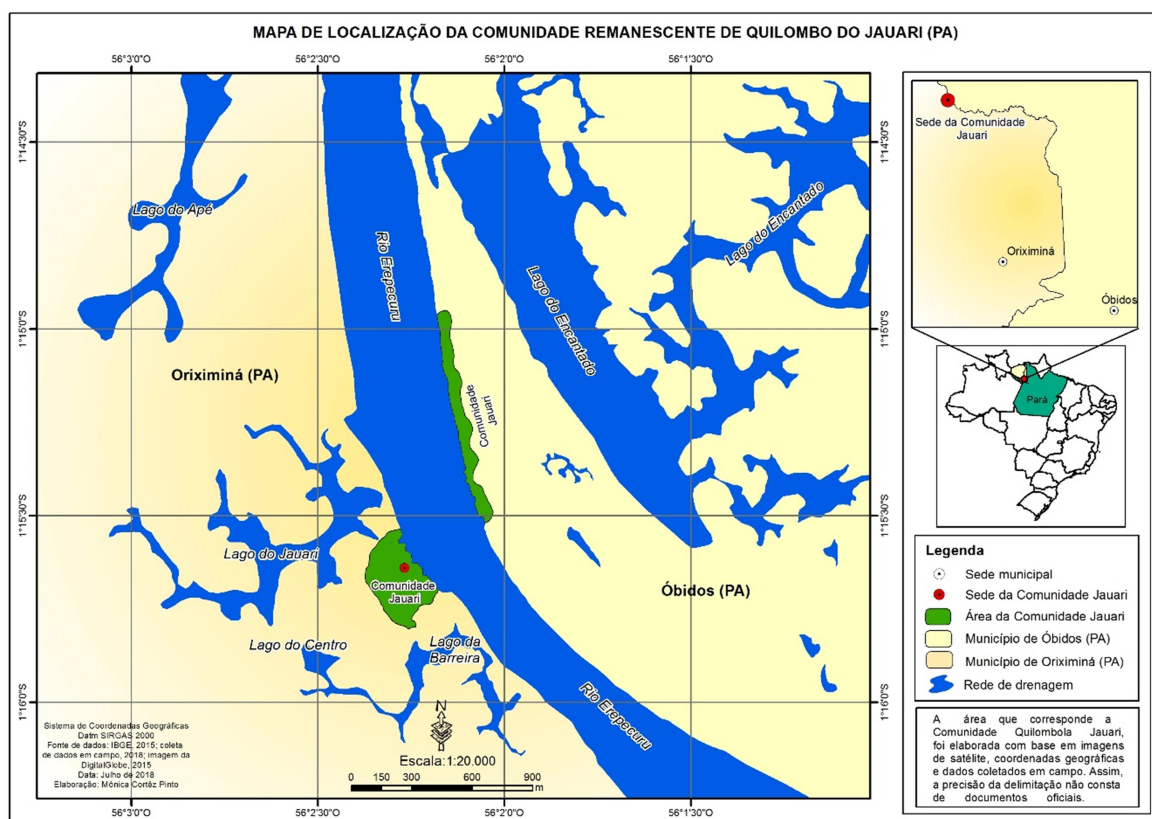
CAPÍTULO 2: COLETIVIDADE E SOCIABILIDADES: A *COMUNIDADE* QUILOMBOLA DO JAUARI

Para compreendermos o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, assim como suas formas de fazer música, é necessário percorrer pela construção do ambiente onde esse grupo surgiu, o Jauari. Entendendo que a unidade social na qual este grupo pertence contribui significativamente para a sua compreensão, por estabelece laços de coletividade, sociabilidades e relações diretas com o “espaço social”. Segundo Bourdieu (2008) o espaço pode ser um lugar definido com espaço físico e também por uma vertente relacional, para o autor, “Os agentes sociais são constituídos como tais em e pela relação com um *espaço social*” (p. 160) (g.a.).

Neste capítulo, apresento, através das narrativas de quilombolas do Jauari, a história da *comunidade*, que se traduz em um repertório de relações sociais que vislumbram a sua identidade, seja por meio da religiosidade, dos modos de uso dos recursos naturais, ou ainda, de seus saberes tradicionais.

Também, é necessário conceituar alguns termos e situações a fim de problematizar temas que se relacionam com o objeto estudado. Para tanto, busca-se refletir a partir dos dados observáveis empiricamente, bem como através de conceitos analíticos que envolvem, por exemplo, comunidade, questões territoriais e a categoria quilombo. Isso tudo contribui para concepção do todo. E por se tratar de uma pesquisa etnomusicológica, não poderia evitar tratar dos aspectos sociais e culturais que circundam a prática musical.

Mapa 4: Localização do Jauari



Fonte: Elaborado para este trabalho com base em coordenadas geográficas e dados coletados em campo.

2.1. Jauari: a história a partir de um *vidrinho de tiro seguro*

Segundo os relatos dos agentes sociais desta pesquisa, a Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras. 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.

O Jauari, inicialmente, possuía o nome de Fazendinha, ainda do outro lado do rio, ou seja, lado esquerdo em frente onde hoje moram a maioria dos quilombolas e onde fixaram atualmente a igreja, escola, *barracão comunitário*. Nomes como: Brasilhano, Ricardo, Braz Manuel de Figueiredo e Vitor Amaral são citados pelo sr. Daniel de Souza como os primeiros moradores. O sr. Francisco Hugo de Souza cita ainda Pedro Nonato, que era o coordenador, as famílias de Ricardo, Gregória, Antônio Melo, Luiza e de seu pai Francisco Melo.

Segundo o sr. Daniel de Souza, morar em grupos, dividir o que possuíam, cultivar suas roças, leva a formar “uma comunidade deles com a estratégia deles mesmo, sem ninguém

orientar eles” (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017). Nota-se nesse trecho que o sr. Daniel de Souza autonomiza a noção de comunidade através da própria realidade a que se refere. Gusfield (1995), porém, enfatiza que “comunidade” é um complexo de relações sociais que envolvem situações de cooperação e conflito. Aprofundarei esse conceito mais à frente.

Do outro lado do rio o nome dado foi Fazendinha e por ali ficaram até 1976, quando, então, em 03 de janeiro de 1976 resolvem atravessar para o outro lado do rio, onde até hoje estão. Um dos motivos para nessa mudança, que parece ser o principal, está relacionado a aspectos geográficos, na Fazendinha era várzea e toda a roça ia para o fundo durante as épocas de cheia do rio. Dona Maria Roberta decidiu, então, atravessar o rio e firmar moradia do lado direito do rio, local de terra firme.

O sr. Daniel de Souza enfatiza esse momento vivido por sua mãe junto de sua família quando decidem mudar para o outro lado, onde era terreno de seu avô, “[...] ‘vamos fazer meu filho, bora lá pro outro lado que lá é terra firme’, ela gostava muito, era muito trabalhadora, gostava de plantar, ela plantava aí a laranjeira morria, o abacateiro morria, o que ela plantava morria porque ia no fundo”. Ainda, o dia de 14 de fevereiro de 1976 ficou marcado como o dia em comemoração à comunidade, pois este foi o dia em que o pai do sr. Daniel de Souza comprou o primeiro barco, proporcionando ir a cidade comprar a *despesa*. A partir daí, como ainda ele afirma “nós construímos capela feito tudo de palha como antes e aí a comunidade continuou e eu fui o primeiro coordenador dessa comunidade com 17 anos, em 1976”, mesmo sem saber ler e escrever, sendo ensinado por Dona Maria Roberta que dizia a ele “tu vai ter que aprender ler e escrever, porque tu vê um barco passar tu não sabe o nome” (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

Outro aspecto corresponde à religiosidade. Eles celebravam São Pedro na Fazendinha. No entanto, os santos possuíam dono naquela época, “então São Pedro, o dono dele era o Pedro Nonato. Então quando eles saíram, o Pedro Nonato, saíram com a velha Luísa lá pra cima pra varja, eles levaram, então aqui ficou sem santo”, enfatiza o sr. Francisco Hugo de Souza. Ele narra ainda “aí o Espírito Santo lá do Cuminã tinha um São Benedito e aí foi a mamãe denominou o vidrinho de tiro seguro que ela tinha assim, já colocando a comunidade de São Benedito e de repente o Espírito Santo veio pra cá e colocou o São Benedito daqui, o próprio São Benedito pra ser o Padroeiro” (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Como é notório, dona Maria Roberta teve grande contribuição na “fundação” do Jauari onde hoje se situa. Seja por dar início a mudança de lados do rio, seja por estabelecer estratégias para celebra a fé a São Benedito. Ela narra parte dessa trajetória da Fazendinha ao Jauari:

A Comunidade começou com um vidrinho de tiro seguro, daquelas que a gente comprava pra dar pra criança pra verme, né. E aí começou a comunidade. Nós não tinha nada lá, o padre passava pra cachoeira nós ficava só olhando, aí eu disse, “vamos fundar uma comunidade aqui”, “mas como mamãe?”, eu disse “olha, vumbora preparar umas latinhas pro Irineu bater, pro Santo poder sair, pra sair a esmola, né”. 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 pro 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 os 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 ajuntando pra gente poder fundar a festa. Aí, começamos a fazer as missas, começamos a rezar, aí o padre passou lá e eu tava dando aula pro Irineu, Hugo, Daniel, Zezinho, tava estudando, mandei fazer uma mesa comprida, nós ia pra roça, chegava da roça pra mesa, toma um banho bora pra mesa. Aí veio duas professoras da cachoeira pra acho me experimentar, né. “Dona Maria a senhora ta dando aula?”, eu disse “tô, porque meus filhos não quiseram ficar na cidade pra estudar e eu estou dando aula pra eles”, “eles sabem cantar o Hino Nacional”, eu disse “sabe”, “a senhora tem certeza”, eu disse “tenho”, aí “então pode a senhora arrumar eles pra eles cantarem”, “ta”, eu disse “prepara a pose do Hino Nacional que não é pra cantar assim atoa”, aí se arrumaram fizeram as filas, aí foram cantar, cantaram, terminaram, ela veio 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 me bora pra casa de um curador aí pra banda de Óbidos, e aí quando eu vim o papai morreu, passou já um tempão lá doente, quando viemos eu não fui mas pra escola, minha professora Joana bandeira, mãe do Zé Luiz”. E aí começou as comunidades e aí o pessoal começaram a chegar, eu disse “vamos fazer uma festa pra começar mesmo a comunidade”, aí arrumemo pra 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 pra sua festa”, eu disse “ta”. Foi pescar, pegou uma tartaruga, 4 cabeçudo e 20 tracajá. Mas meu Deus do céu. Aí não demorou começaram a chegar o pessoal, começaram 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?”, “pra fazer umas perguntas aí pros meninos”, eu digo “faça, se eles saberem responder”, aí ele perguntou “Quem é Deus?”, os meninos responderam, “onde tá 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 sabe tudo, meu Deus do céu, só eu participando aqui”, eu disse “o senhor participando aqui?, “é, lá na cachoeira [Cachoeira da Pancada] ninguém me respondeu o que estão respondendo”, eu só comigo “vocês estão com a professora errada” (risos). E aí nós começamos a rezar e tira esmola e depois inventemo cordão de boi, esse cordão de boi queriam trazer pra cá [Oriximiná], eu disse

“não, isso é do interior não vai pra cidade”. Passou, passou aí no outro ano inventaram já do canário, tornemo a fazer cordão de novo e assim que a comunidade foi aumentando e até hoje, agora já é os meninos que tão tomando conta, eu to pra cá [...] (Maria Roberta de Souza, 79 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 02 de março de 2017) (g.m.).

Dona Maria Roberta conta que na Fazendinha começou “com a reza, negócio dos padres, essas coisas”, tempo depois decidiram atravessar para o outro lado, ela narra “eu disse assim ‘não, eu não quero tá aqui, umbora passar pro outro lado meus filhos, vocês já tão rapazinho, umbora passar pro outro lado quando teu pai chegar’”. Dona Maria Roberta já havia limpado a nova área, feito a roça, com plantação de melancia, por exemplo, e assim fizeram a travessia levando primeiro as *barracas*, no total de 15, após a travessia totalizavam 32 *barracas*. Organizados como *comunidade* “aí tinha vez que os padres se reuniam e iam lá” (Maria Roberta de Souza, 79 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 02 de março de 2017).

É possível observar na narrativa de Dona Maria Roberta dois aspectos. (i) O primeiro se refere ao *vidrinho de tiro seguro* que recebeu novos significados e foi usado por ela como a imagem de São Benedito. Desta forma, transferindo ao objeto valores simbólicos e religiosos que vão além da função primeira do objeto, que seria a de um frasco de remédio. Para Dohmann (2010) “Objetos, coisas, troços e tralhas. Todos estão repletos de sentidos e significados, e até ressignificações por aqueles que lhes atribuem valores e simbolismos, frutos das experiências intersubjetivas e interativas dos indivíduos, entre si e com o resto do mundo” (p. 71-72).

Bitter (2008) ao abordar a circulação da bandeira e da máscara no contexto social e ritual das folias de reis observa como esses objetos estabelecem relações sociais e cosmológicas. Para o autor

Os significados dos objetos não se esgotam em sua aparência ou presença material, como estes nos fazem muitas vezes crer. Isso é tão verdadeiro para a *bandeira* quanto para a *máscara*, objetos que, por um lado se assemelham, no sentido em que estabelecem ligações profundas com seus usuários e conexões cósmicas, e por outro, se diferenciam nos modos como são classificados (2008. p. 188) (g.a.).

O ato preexistente de origem desse objeto é reinventando e imaginado independente de sua configuração física, possibilitando atribuir novos significados, dessa forma, o *vidrinho de tiro seguro* passa a ser associado a fenômenos religiosos e sociais, recebendo a partir daí outra função. Porém, por de trás do ato de tornar o vidrinho como se fosse santo existe uma estratégia - a aproximação com a igreja.

É importante salientar que o objeto funcionou como o meio de aproximação entre os agentes sociais daquele local e o que seria para eles o representante do catolicismo ali. Nesse sentido, o que está em jogo é a prática de cultuar São Benedito, independente do que possa representa-lo, ao invés do *vidrinho de tiro seguro* a representatividade do santo poderia estar atrelado a outro objeto ou até mesmo em um santo esculpido de madeira, por exemplo, e mesmo assim a função de tal objeto seria de legitimar a prática do catolicismo entre eles e a Igreja Católica, de forma a garantir também, o exercício de atividades realizadas pela igreja como Missas, Batismos, Eucaristia, Casamentos, entre outros.

Esse símbolo de religiosidade é responsável também por marcar traços que invocam identidade. Galvão (1955) enfatiza que o “caboclo” de Itá, igualmente da Amazônia em geral, estão relacionados a “duas tradições”, a “ibérica” e a “indígena”. “Essas duas fontes supriram o material básico de que evoluiu a forma contemporânea da religião do caboclo amazônico” (p. 3). A devoção a santos pode ser pensada segundo a concepção de Galvão que afirma: “o catolicismo do caboclo amazônico é marcado por acentuada devoção aos santos padroeiros da localidade e a um pequeno número de ‘santos de devoção’ identificados à comunidade” (p. 4) em honra dos quais são organizados cultos e festividades.

(ii) O segundo diz respeito ao termo *comunidade* que está relacionada a prática católica. A ideia de *comunidade* parece estar estritamente relacionada às práticas religiosas da Igreja Católica. Esse termo parece ter sido adotado por influência das chamadas Comunidades Eclesiais de Base, tendo em vista, que a igreja católica é bastante atuante no município de Oriximiná. Farias Júnior (2016, p. 341), afirma que o termo “comunidade” está relacionado ao “processo de formação política e religiosa iniciada por Missionários do Verbo Divino em Oriximiná, quando ocuparam o lugar deixado pelos franciscanos”.

No que se refere aos quilombolas do rio Trombetas, Farias Júnior (2016) discorre que a Igreja Católica é atuante na região junto aos quilombolas desde o século XIX, ainda durante o período de fugas e formação dos quilombos, a constituição de famílias levava quilombolas a se deslocarem a Óbidos para realizar o batismo de seus filhos. A partir do século XX, missionários passam a percorrer o rio realizando atividades religiosas como Missas, Batismos e Casamentos.

De acordo com a narrativa de dona Maria Roberta entende-se que ser *comunidade* estava restritamente ligado às práticas religiosas pelos quilombolas, além de receber a visita do padre. Contudo, nota-se ainda que a prática musical estava estritamente ligada as atividades religiosas como bem afirmou Dona Maria Roberta “preparar umas latinhas pro

Irineu bater, pro Santo poder sair” e “cantando e o tamborinho batendo e os pessoal rezando”. A ideia de *comunidade* para eles consistia em reunir pessoas para comungar a fé, estabelecendo laços de solidariedade com Igreja Católica, cultuando um santo através de orações e músicas.

Quando eles atravessaram o rio para estabelecer um novo local de moradia, começaram a criar formas de sobrevivência e convívio, levando em consideração a prática religiosa, como narra o sr. Daniel de Souza:

viemos pra cá, fizemos o roçado, ainda vou mostrar a castanheira pra você lá na beira do campo ela tava dessa árvore assim pequena eu ia derribar, o Zezinho não deixou “isso é fruto pra nossos filhos quando nós casar” a gente era tudo solteiro e nós continuamos, e viemos pra cá e aí nós já sabia lê e escrever, já aprendemos lê e escrever eu, o Hugo e o Irineu, o Zezinho aprendeu muito pouco porque ele não cuidava do estudo, mas a gente continuou estudando, é trabalhando e a Comunidade em frente e mamãe sempre dando incentivo, todo domingo dirigia o culto, ia lá pra capela, o primeiro padre que visitou a gente chamava Frei Raimundo, ele dando incentivo pra gente e a gente dirigia o culto todo domingo, quando era na visita dele a gente fazia um banquete, todo mundo almoçava, tomava café da manhã junto, todo mundo junto, [...] pra nós hoje esqueceram um pouco disso, a gente tomava aquele café todo mundo quando o padre chegava, o almoço todo mundo junto, terminava aquele banquete a gente ia fazer a reunião com ele, ele incentivava a gente pra tomar um pouco conta disso aqui que essa terra era nossa, infelizmente não tava comprovado em nenhuma lei, mas um dia isso seria nosso (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

Conceito analítico de comunidade

Passo agora a diferenciar o termo “comunidade” das categorias observadas empiricamente, seja ela base física ou o uso político e religioso. Algumas interpretações pautam os termos campo e cidade. Raymond Williams (2011, p. 11) analisa as duas formas, que por vezes apresentam-se como opostas nessa interpretação. O campo é associado a uma maneira natural de vida, que engloba paz, inocência e virtudes simples, por outro lado, a cidade configura-se a ideia de lugar de realizações, como de saber, comunicação, luz. Ainda o autor aponta ao que se conceituou nas associações negativas, onde a cidade é compreendida como um lugar de barulho, mundanidade e ambição, já ao campo associou-se a ideia de atraso, ignorância e limitação.

Contudo, essas generalizações são contrapostas ao que se observa dos quilombolas do Jauari. Não se presume refleti-los como uma comunidade que em que as suas formas de vida

vislumbram a perspectiva de atraso e limitações. O emprego do termo comunidade aqui privilegia suas relações sociais como objeto de sociabilidades e conflito.

Consoante a interpretação de Gusfield (1975) o conceito de comunidade possui dois aspectos diferentes: geográfico e relacional, estando o primeiro ligado ao território, fronteiras geográficas e o espaço físico e o segundo atrelado as relações sociais, os sistemas de coesão social.

Gusfield (1975, p. XVI) entende que a comunidade é característica de algumas “relações humanas ao invés de um grupo delimitado e definido”³¹. Destarte o autor privilegia levar em consideração o aspecto relacional, desta maneira, as relações sociais do grupo, as relações de cooperação e conflito são essenciais para sua concepção, sem compreendê-la como mera localização.

Com esse conceito de Gusfield (1995) pretendo afastar da teoria clássica de Tönnies (1973), que analisa e distingue comunidade e sociedade. Para ele “Tudo que é confiante, íntimo, que vive exclusivamente junto, é compreendido como a vida em *comunidade* [...]. A *sociedade* é o que é público, é o mundo” (1973, p. 97). Acrescento ainda as concepções de Weber (1994), que estabelece a diferença entre “relação comunitária” e “relação associativa”. A “relação comunitária” diz respeito ao “*sentimento* subjetivo dos participantes de *pertencer* (afetiva ou tradicionalmente) *ao mesmo grupo*”, por outro lado a “relação associativa” descamba “num *acordo* racional, por declaração recíproca” (1994, p. 25).

Caberia perguntar qual o sentido do nome Jauari. Esta denominação segundo eles está relacionada ao fato de existir nas proximidades muitas palmeiras de Jauari. Por outro lado, esse talvez seja o principal motivo para tal designação. No entanto, próximo também da *comunidade*, existe um lago com o mesmo nome, daí surgem algumas especulações. No mapa 3 apresentado no Capítulo 1, consta a localização denominada “Ig. do Jawary”, que possivelmente refere-se a Igarapé do Jawary, atualmente Lago Jauari. Isso me leva a pensar em algumas possibilidades, (i) o igarapé ou lago recebe essa denominação por conta das palmeiras próximas e (ii) a denominação da comunidade pode estar relacionada a designação do Igarapé ou lago e não propriamente dita as palmeiras. Isso, pois, essa denominação de “Ig. do Jauari” pode ter sido dada por antigos quilombolas que por ali se estabeleceram, ainda no

³¹ No original: human relationships rather than a bounded and defined group.

Mapa 3 é possível observar pontos que possivelmente indicam moradia, Guilherme e Santa Anna são pontuados no mapa, próximo ao Igarapé supracitado.

Os *quilombolas* do Jauari são principalmente extrativistas, realizam o comércio da castanha, alguns moradores comercializam ainda a farinha e os produtos sucedidos da agricultura. A caça e a pesca são voltadas para o consumo familiar, faz parte de sua subsistência, possuem pequenos roçados que se somam a essas demais práticas. Afere-se que há cerca de 38 famílias na comunidade distribuídos entre lado direito e esquerdo do rio Erepecuru, acreditando-se ter um contingente habitacional de 200 pessoas em média.

Figura 2: Produção de farinha



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Esses *quilombolas* estão representados por segmentos organizativos: coordenação da Comunidade de Base que está vinculada a Igreja Católica; Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná (ARQMO), na qual representa quase todas as 36 comunidades quilombolas de Oriximiná³², Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombo do Erepecuru (ACORQE), representatividade das comunidades pertencentes à Área Quilombola Erepecuru. Além dessas formas organizativas, vale ressaltar que dentro da comunidade existem outras coordenações que são responsáveis pelo desenvolvimento de outras atividades: coordenação de Patrimônio, coordenação dos times de futebol, coordenação do Grupo de Dança da Castanha, Coordenação do Lundu, Coordenação do Aiué adulto e mirim e coordenação do Grupo Cultural Encanto do Quilombo.

³² Com exceção de Cachoeira Porteira que funda em 2002 sua organização associativa denominada Associação dos Moradores da Comunidade Remanescente de Quilombo de Cachoeira Porteira-AMOCREQ-CPT.

2.2. Festa Cultural: Aiué, religiosidade, música e dança

Talvez uma das principais manifestações exercidas na comunidade seja a *Festa Cultural* em comemoração ao Padroeiro da Comunidade, São Benedito. São dois dias de festejos com atividades religiosas e não religiosas. A festa sempre é realizada no mês de janeiro, porém em alguns anos por conta da cheia do rio, a mesma teve que ser adiada para o mês de março. Em 2017, no mês de março, acompanhei todo o processo de preparação nos dias que antecedem a realização do evento, assim como, durante os dois dias de festa. Nos dias que antecedem a festa realiza-se o mutirão ou puxirum, segundo Galvão “O trabalho cooperativo nas roças, através dos puxirões, em que um *roceiro* convida as famílias vizinhas para ajuda-lo, é um outro traço que induz maior solidariedade” (1955, p. 37) [g.a.]. No caso do Jauari o mutirão ou puxirum também é um trabalho cooperativo, mas ao invés da roça a atividade é realizada na área em torno do barracão comunitário, igreja, campos de futebol. Se realiza a limpeza do local da festa, a ocasião torna-se ainda um ambiente de sociabilidade, reforçando os laços de solidariedade e de compadrio. Neste ano, a *festa* ocorreu nos dias 17 e 18 de março.

Passo a descrever os dois dias da *Festa Cultural*.

Jauari, 17 e 18 de março de 2017.

Às 04 horas e 30 minutos da manhã soou fogos de artifício, sinal que anunciava que a festa iria começar, os moradores começaram a sair de suas casas em direção a igreja, ponto de encontro para a saída da alvorada com a imagem de São Benedito. Foi realizada uma caminhada por entre passagens e casas do Jauari, a luzes de velas e músicas acompanhadas por um violão, um miniatabaque e um chocalho, até a volta a igreja quando o dia já estava clareando, ali então se realizou um momento de oração.

Figura 3: Alvorada com a imagem de São Benedito



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Após a alvorada, houve o café da manhã e a preparação do primeiro mastro, esse mastro foi ornamentado pelos quilombolas da comunidade, pude observar e ajudá-los a colocar frutas no mesmo. O Mastro é um dos símbolos da festa, a cada ano a pessoa que fica com a bandeira branca colocada no topo do mastro após sua derrubada, é responsável pelo mastro do ano seguinte. Esse primeiro mastro na qual cito foi erguido durante a manhã e como já mencionado foi produzido pela comunidade, o mastro que era responsabilidade da pessoa que ficou com a bandeira no ano anterior, só foi ornamentado e erguido durante a tarde.

Figura 4: Ornamentação do Mastro da Comunidade



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Ainda durante a manhã, houve a preparação dos últimos detalhes que faltavam como: ornamentação do *barracão comunitário*, montagem de trave para torneio de pênaltis e preparação de alimentos na cozinha. Ao mesmo tempo, começavam a chegar os visitantes para a *feira*, pessoas vindas de comunidades vizinhas e da cidade também. No final da manhã, o almoço foi servido aos presentes e pouco depois o segundo mastro foi erguido.

Chega ao final da tarde e começa o Aiué de São Benedito. O ritual é uma espécie de cortejo em comemoração ao santo padroeiro da comunidade. Tudo começa com a Folia da Comunidade Boa Vista Cuminá, que realiza uma espécie de procissão fluvial trazendo a imagem de São Benedito, acompanhado dos porta-bandeiras e de músicos, a Folia então, é recebida pelo Aiué de São Benedito.

Figura 5: Folia da Comunidade Boa Vista Cuminá



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

O Aiué recebe a Folia com seus personagens: Mantenedora, Rei e Rainha, Teolinda e Teolindo, Maria Cabeça de Cuia e Remador e os Porta-Bandeiras. É possível perceber uma espécie de embaixada Real, representada pelas figuras do Rei e Rainha do Congo, que vestem roupas vermelhas e brancas, acompanhados pela capa e coroa real. Os demais personagens também se vestem nessas cores, mulheres de saias rodadas e adereços peculiares a cada representação. Os músicos acompanham esse grupo, os instrumentos utilizados são o violão e tambores, lembrando os grupos de *pau e corda*, porém com elementos mais contemporâneos. Ao se juntarem todos saem em procissão terrestre pela comunidade, até chegarem em torno dos mastros. Durante o cortejo não se realiza a dança.

Figura 6: Personagens do Aiué.



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Em volta dos mastros, antes da derrubada dos mesmos, acontece a apresentação dos personagens do Aiué. Músicas específicas são executadas, possuem letra e música, uma sintonia entre o catolicismo e os personagens. Os personagens em pares se dirigem ao centro do círculo feito em volta dos mastros e dançam, efetuando uma espécie de comemoração pela festa que está acontecendo.

Figura 7: A festa em torno dos Mastros



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

As músicas executadas nesse momento são: Canto de entrada, Porta-Bandeira, Mãe Maria - Cabeça de Cuia, Teolinda e Canto de Saída (Adeus). Essas músicas são cantadas também no cordão do Aiué, que concentra casais ou valsares além dos personagens. Durante

essas músicas os personagens efetuam movimentos corporais em ritmos bastante característicos.

Apresento a seguir as letras dessas músicas na ordem em que elas ocorrem, bem como a função de cada uma. Essas músicas segundo o sr. Francisco Hugo de Souza foram repassadas pelo sr. Deunilo a sua mãe, Maria Roberta de Souza. Ressalto que não aprofundarei nas descrições de cada momento, não se trata do foco central deste estudo. No entanto, em outras oportunidades esse detalhamento poderá ser melhor direcionado.

Canto de Entrada

*Deus te salva casa santa
Onde Deus fez a morada*

Aiué! Inquirissá

***Viva o nosso general
Onde mora o Cálix Bento
E a hóstia consagrada***

Aiué! Inquirissá

***Viva o nosso general
Não podemos dançar fora
Que sereno nos faz mal***

Aiué! Inquirissá

***Viva o nosso general
Glorioso Benedito
Que esta posto em seu altar***

Aiué! Inquirissá

***Viva o nosso general
E a rainha do castelo
Que governa Portugal***

Aiué! Inquirissá

***Viva o nosso general
É a rainha do Rainha do Congo
Do Congo real***

Aiué! Inquirissá

Viva o nosso general

O canto de entrada trata-se de um lundu, tanto no que se refere ao gênero musical quanto à dança. Nesta música apresentam-se o Rei e Rainha do Congo, eles dançam fazendo uma espécie de cortejo um ao outro. A dança consiste em giros entre si, em volta ao mastro. A mulher quase sempre com as mãos nas saias. O casal usa toda o espaço que fica entre os mastros e o círculo que se cria em volta.

Porta Bandeira

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

Na segunda música destacam-se a Mantenedora que carrega consigo a imagem de São Benedito e o Mantenedor. Também, estão em destaque os Porta-bandeiras que carregam bandeiras nas cores brancas e vermelhas. Toca-se a música em valsa, a dança segue os movimentos também da valsa.

Mãe Maria, Cabeça de Cuia

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

A terceira música, toca-se em xote, ganham ênfase a Mãe Maria - Cabeça de Cuia e o Canoeiro. Os dois se dirigem ao centro e dançam. A dança não se diferencia daquela feita pelo Rei e Rainha do Congo, sempre em giros entre si, criando um cortejo ao outro, apesar da música ser tocada em xote, a dança parece mais com o lundu.

Teolinda

*Nós já fomos e já viemos, Teolinda
Lá da torre de Belém, Teolinda
Aí Teolinda, Teolinda
Aí Teolinda, Teolinda
Aí Teolinda, Teolinda
Semente de melancia horta linda
Aí vem o vorto branco, Teolinda
E a geleira que já vem, Teolinda
Aí Teolinda, Teolinda [...]
Eu plantei na minha horta, horta linda
Semente de melancia, Teolinda
Aí Teolinda, Teolinda [...]*

Na quarta música, também executada em xote, dançam o Teolindo e a Teolinda. Assim como os outros casais já mencionados, estes se dirigem ao centro para dançar, também dançam rodopiando em volta aos mastros, parecem ainda dançar o lundu. O homem com os braços na altura do peito, com o corpo levemente curvado para a frente, a mulher com já referido, leva as mãos a saia, também tem o corpo levemente curvado a frente.

Canto de Saída

*Se o meu parti é certo
Se eu morrer certo será
Minha morte ninguém sente
Minha vida sentirá
Adeus, adeus, adeus
Minha querida senhora
Deus o leve o salvamento
Já está chegando a hora
Essa rua tão cumprida
Onde não vejo ninguém
Enxergando um vorto branco
É a geleira que já vem
Adeus, adeus, adeus [...]
Por aqui vamos andando
Dando um pulinho de leve
Entregando as nossas almas
Ao bom Jesus que nos leve
Adeus, adeus, adeus [...]
Por aqui vamos andando
Neste campo tão sereno
Vamos ver São Benedito
Bom Jesus de Nazareno
Adeus, adeus, adeus [...]
Lá vai o sol sentando
Deixando o mundo sem luz
Peço a Deus que não nos deixe
Pelas chagas de Jesus*

Adeus, adeus, adeus [...]
Se essa fosse minha
Eu mandava ela brilhar
Com uma pedra de diamantes
Para o cordão passear
Adeus, adeus, adeus [...]
O que rua tão comprida
Olho e não vejo ninguém
Ali vejo um vurto branco
É a geleira que já vem
Adeus, adeus, adeus [...]

Na última música todos se movimentam juntos. O canto é executado em marcha. Os Porta-Bandeiras conduzem os personagens. No caso do Cordão do Aiué, conduzem as filas. Destacam-se ao centro a Mantenedora e o Mantenedor.

São músicas que junto à dança dos personagens constituem esse momento do Aiué. Essas músicas possuem ritmos diferentes, como lundu, xote, valsa, marcha. A dança consiste em movimentos característicos de cada ritmo em torno do mastro, a dança é realizada por pares a cada música. Vale ressaltar que em apresentações fora desse momento religioso, quem se apresenta é o Cordão do Aiué, que consiste em um grupo formado por esses personagens, mais os valsares.

Após esse momento, os mastros são derrubados. Pessoas que ali estão ao redor dos mastros são convidadas para efetuar uma machadada até que seja derrubado. A pessoa que pegar a bandeira que está no alto do mastro se responsabiliza em ornamenta-lo no ano seguinte. O mastro maior foi dividido entre as crianças e o menor foi para o *invade*. O *invade* consiste na aglomeração das pessoas presentes sob o mastro derrubado, sem haver uma divisão exata, assim que ele é derrubado as pessoas o invadem tentando pegar as frutas para si.

Em seguida, é realizado o canto e reza da ladainha na igreja. Esse momento encerra a parte religiosa. Após isso, o jantar é servido aos presentes e se inicia as apresentações culturais com grupos de dança e música do Jauari e das comunidades vizinhas, incluindo o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” que foi a última apresentação da noite. Neste ano, também, houve a primeira apresentação do Aiué Mirim³³, uma forma de ensinar as crianças como funciona essa manifestação e também torná-los partícipes dessa prática. Para encerrar a primeira noite, houve seresta que se estendeu pela madrugada.

³³ O Aiué Mirim foi uma iniciativa do Historiador João Felipe Lobato junto da coordenação do Aiué.

No dia seguinte, durante manhã e tarde se realizou os torneios esportivos: futebol masculino e feminino, voleibol e torneio de pênaltis. Ao mesmo tempo no Barracão Comunitário havia som ao vivo animando os presentes. A noite houve festa dançante com apresentação de banda regional, isso se estendeu até as 05 da manhã quando encerrou a *Festa Cultural* do Jauari.

Vale ressaltar que o mastro é uma forma de partilha entre os quilombolas da comunidade e demais pessoas que os visitam durante a *festa*, destaca o sr. Francisco Hugo de Souza. Certa vez, o sr. Francisco Hugo de Souza e dona Nilsanira de Melo me contaram que antigamente os mastros eram guardados na ramada e era realizado uma festa somente para jogar o mastro no rio. Sobre a Ladainha, disseram que para cada promessa era rezada uma Ladainha e ao final tocavam a ronqueira. Antigamente, não precisavam mandar convite para as outras comunidades, todos sabiam que no dia 06 de janeiro acontecia a festa independente do dia da semana.

A propósito dessa discussão sobre o Aiué, busco problematizar teoricamente. Em *The Dance*, Evans-Pritchard ([1928] 2010) enfatiza que a dança é uma atividade coletiva e que deve ser abordada pela sua função social. 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. Ele observou que “Quaisquer destes elementos sem os outros seriam inconcebíveis nessa dança, mas é difícil compreender a forma como eles se articulam” (p. 209). Tal observação feita por Evans-pritchard não se distancia daquilo que observei no Aiué, já que essa manifestação também se constrói através da música e da dança, acrescento ainda a religiosidade.

Como mencionei acima, o lundu está presente também no Aiué. Salles (2016) aponta que o lundu está presente em várias manifestações “folclóricas”, “festas” e “folguedos” no Pará e Amapá. Presente na Marujada, em Bragança, Marambiré, em Alenquer, Monte Alegre e Óbidos, no Aiué, em Oriximiná e Óbidos e no Marabaixo em Amapá.

Na literatura antropológica há registros de ritos religiosos realizados em homenagem a São Benedito, inclusive no Baixo Amazonas, Wagley em *Uma Comunidade Amazônica* ([1953] 1957), descreve as festas que se realizavam na Comunidade de Itá, nome fictício dado

a Gurupá, destaca a festa de São Benedito. Apesar de o padroeiro de Itá ser Santo Antônio, a festa mais importante era a de São Benedito, conhecido como “santo preto” e bastante popular no Baixo Amazonas, “considerado o protetor especial dos seringueiros” (p. 270), especialmente, “os devotos de São Benedito eram os pretos velhos” (p. 271). Era realizada uma folia a esse santo, que era composta de mulatos e negros das classes mais baixas, descendentes dos “negros velhos”, que eram grandes devotos, ainda há um mestre-sala, um encarregado pelas mensagens dos santos e os músicos que se dividiam em: tocadores de tambor, um tocador de matraca e um raspador; esses eram conhecedores dos versos e cantigas tradicionais. Na descrição de Wagley, o grupo da folia não possui a permissão de realizar a folia como antes, nem tampouco dançar e canta no interior da igreja, ele descreve que a mesma já não se realiza como antigamente, quando faziam saídas com o santo, “cantando em seu louvor e angariando donativos, estão hoje reduzidas a uma pequena procissão através da cidade” (1957, p. 272).

Os instrumentos citados por Wagley são descritos por Galvão (1955), que apresenta alguns detalhes, as folias de Itá possuíam dois tambores que são tocados com as mãos, denominados “tambor-mó” e o “tamborim”, construídos de madeira, com seu interior oco e com uma pele em uma de suas extremidades. O “raspador” produz o efeito do reco-reco, utilizado para dar as vozes de comando e de uso exclusivo do Mestre Sala, esse instrumento é constituído de uma taquara grossa dentada em parte de sua face. Galvão cita ainda, os “sancudidores” que são chocalhos construídos de taquara ou lata e os “pausinhos” que consiste em dois pequenos bastões. Além dos músicos, existem outros personagens importantes, a citar: o porta-bandeira, o alabardeiro, o mantenedor e os mestre-sala.

As festas realizadas em Itá assemelham-se as comemorações de São Benedito, na Comunidade do Jauari, rio Erepecuru. A esmolação consiste na jornada realizada por comunidades vizinhas para recolher doações, acompanhada da imagem do santo, que também é São Benedito, regada a batuques e cantos. Em 2017, alguns quilombolas saíram esmolando pelas *comunidades* vizinhas ao Jauari. Outra característica semelhante incide no levantamento do mastro e derrubada, ao som dos cantos da folia e da dança do Aiué. Em Itá, Charles Wagley destaca que as comemorações se diferem de antigamente, quando afirma que a “festa era, nesse tempo, diferente da que se realiza hoje nas zonas rurais; era mais esmerada e muito mais concorrida” (1957, p. 275).

Charles Wagley (1957) destaca que a folia de São Benedito ensaia todas as noites, durante algumas semanas que antecedem a festa, a folia cantará em cada fase da festa, até a derrubada do mastro. Na alvorada, citada por Wagley, por exemplo, os versos são:

Alvorada! Alvorada!
De manhã de madrugada
ainda o folião canta “Madrugada”
Grande tino tem o galo
para cantar “Madrugada”³⁴

Na alvorada do Jauari, são executados cantos diversos de domínio popular, assim como, músicas de autoria de quilombolas. Galvão conta sobre São Benedito:

Conta-se que S. Benedito quando jovem vivia em casa de Cristo. Era escravo. Ajudava na cozinha e servia a mesa do senhor e dos outros santos. Gente pobre aparecia sempre na porta do senhor para pedir um pedaço de pão. Benedito apiedou-se deles e decidiu dar-lhes alguns pães dos que deveria levar para a mesa. Mas outros santos se aperceberam e desconfiaram que Benedito surrupiava o pão. Falaram ao Senhor. A princípio êle não quis acreditar, porém foram tão insistentes as queixas que decidiu-se a vigiar Benedito para surpreendê-lo. Postou-se junto á porta, e ao aproximar-se Benedito com uma trouxa, interpelou-se sobre o que conduzia, certo que era pães. Benedito teve medo e mentiu ao Senhor dizendo que eram flores. Êste mandou que as mostrasse, e viu que Benedito dissera a verdade pois eram flores que êle carregava. Um milagre transforma os pães em flores. Diante da prova de Cristo repreendeu severamente os outros santos (GALVÃO, 1955, p. 44-45).

O Aiué possui semelhanças com o Marimbiré, realizado em Alenquer-Pará. Figueiredo afirma que essa manifestação poderia ser analisada de fora como só mais um ritual “afro-brasileiro”, tendo em vista a variedade encontrada no Brasil. Mas para o morador do pacoval essa manifestação vai além e ocupa significado na memória social dos moradores, “através de uma tradição oral e visual, transmite aspectos referentes à saga do negro na Amazônia e, mais do que isto, revela aos mais novos a história de seus antepassados” (FIGUEIREDO, 1995, p. 210).

Salles anotou que o Marambiré está relacionado às folias de São Benedito e do Rosário, encontra-se em “Alter-do-Chão, cercanias de Santarém, na calha sul, também chamado murambiré” e no “município de Alenquer, associado às festas de São Benedito, apresenta características evidentes da congada” (2016, p. 93). O autor enfatiza ainda que o

³⁴ Versos retirados da nota de rodapé. Charles Wagley em *Uma Comunidade Amazônica* (1955).

Marambiré do Pacoval, em Alenquer, é uma festa do ciclo natalino, possui “Rei do Congo, Rainha do Congo, rainha auxiliares, *valsares* e músicos” (p. 96) [g.a.].

2.3. *Terra é poder, terra é riqueza: A luta pelo território*

A organização das comunidades quilombolas inicia-se na década de 80, como resposta as invasões que começam a serem planejadas a partir da segunda metade da década de 1960, quando começam a serem implantadas políticas desenvolvimentistas para a Amazônia. Assim, na década de 1970 ocorre a instalação da Mineração Rio do Norte (MRN) e a decretação da Reserva Biológica do Trombetas e na década de 1980 da Floresta Nacional Saracá-Taquera. Com isso, em 1989, afim de garantir os direitos assegurados pela Constituição de 1988 é fundada a Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná (ARQMO) com o apoio de missionários do Verbo Divino, Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará - CEDENPA e da Comissão Pró-Índio de São Paulo – CPI-SP.

Farias Júnior (2016, p. 267) afirma que a “calha do rio Trombetas tem sido palco de inúmeras ações para o aproveitamento econômico e estratégico do ponto de vista da ‘integração nacional’” e desde o século XIX naturalistas e exploradores já apontavam diferentes recursos naturais a ser alvo de exploração, sejam eles produtos naturais e minerais.

Com as ações de grupos econômicos e agências governamentais a partir de 1970, as unidades sociais passam por novas formas de controle sobre o território ocupado por eles, sendo que “Essas populações ribeirinhas ‘remanescentes de quilombos’ dos rios trombetas e Erepecuru-Cuminá sempre viveram dos pequenos roçados, da pesca e da coleta sazonal da castanha” (O’Dwyer, 2002, p. 268). Assim as práticas culturais de pesca, caça e roçado, passam a ser “identificadas como transgressões à legislação” (Idem, p. 269). Pois o “paradigma da preservação” ambiental impõe medidas disciplinares apoiadas na legislação para o controle dessa categoria.

Na década de 1980 o debate em torno do conceito de quilombo ganha destaque com a promulgação da Constituição Federal de 1988, o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, 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).

A Constituição Federal garante o reconhecimento territorial e dá força as lutas pela garantia da terra, como é ilustrado pelo sr. Daniel de Souza que participou ativamente desse processo:

quando foi em 88, e não dá pra esquecer [...] desse dia pra mim, 26 de julho de 1988, nós fomos saber que na nova Constituição tinha uma Lei que dava, que apropriava nós, nós que tava morando na terra como quilombola, nós tinha direito a receber um título e esse dia foi um dia que marcou a minha vida, marcou a vida do Irineu, a vida do Hugo, eles não foram no encontro, foi no Pacoval em Alenquer, aí eu fui pra lá, e nesse momento lá eu chorei muito, porque emociona né, porque a gente viveu diferente, nós sempre moramos no mato apesar de conhecer um Brasil, um outro Brasil diferente, mas eu conheço o Brasil quilombola e a através disso a gente começou a articular, que conseguimos a primeira titulação no Brasil de terra quilombola, título, foi nós aqui em Oriximiná, através dessa luta nossa (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

O sr. Daniel de Souza refere-se ao I Encontro Raízes Negras realizado no Pacoval, Alenquer-PA em 24, 25 e 26 de junho de 1988, que reuniu quilombolas dos municípios de Oriximiná, Óbidos e Alenquer, na ocasião organizado pela Associação Cultural Obidense (ACOB). Nesse Encontro foi possível estreitar relação com outras comunidades da região, debater as problemáticas, além de serem informados que a Constituição garantiria o reconhecimento territorial. O II Encontro Raízes Negras realizou-se no Jauari de 30 de junho a 02 de julho de 1989, na oportunidade sendo criada a ARQMO.

Almeida afirma que nesses “encontros” as unidades se mobilizam para compor “forças sociais”, não somente em resposta a problemas localizados, as formas de organização “transcendem as realidades localizadas e geram movimentos de maior abrangência”. Para o autor os chamados “encontros” são “uma forma superior de luta ou o evento maior de universalização do localizado” (2011, p. 18). Nesses encontros além de votar são definidas as pautas de reivindicações.

Essa luta garantiu em 1995 a primeira titulação de terra no Brasil, que ocorreu em novembro daquele ano, quando os quilombolas de Boa Vista, rio Trombetas, em Oriximiná-PA, tiveram sua terra titulada. A luta dos quilombolas de Oriximiná versou e ainda gira em torno da defesa dos direitos: a terra, o uso comum de seu território para a caça, pesca e atividades extrativistas, igualdade econômica e contra a usurpação de suas áreas. Essa luta parece ter sido de forma coletiva, no sentido de reunir membros de diferentes unidades sociais. O sr. Daniel de Souza participou do processo de titulação dos territórios quilombolas, realizando viagens para Brasília, após a titulação de Boa Vista “deu sequência, esse título deu sequência aos outros, depois em 97 [96] foi outros dois títulos, foi Água Fria [Oriximiná] e

Pacoval Alenquer”, isso mostra a relação entre os quilombolas dos municípios que se uniram em busca de um objetivo comum, “depois em 97, foi se não me falha a memória, 97 se não me engano foi a área Trombetas, aí em 98 foi o nosso [Erepecuru], porque era a maior área e a gente começava muito pela área menor e terminamos numa área maior que foi a nossa” (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

As estratégias para garantir o reconhecimento do território são explicadas pelo sr. Daniel de Souza, desde o envolvimento da Igreja Católica através dos padres do Verbo Divino, padre Patrício e padre José, até as conversas com a Procuradoria Geral da República em Brasília:

Mas aí a Igreja, ela teve um envolvimento muito importante nisso, porque ela veio, incentivou a gente a fazer com que nós começasse a se mover, conhecer primeiro onde que a gente podia chegar pra conseguir o título da gente com devia conversar e começamos pela Procuradoria Geral da República em Brasília [...] e lá nós começamos conversar com os procuradores e eles disseram “olha, nós vamos começar pela área de reserva biológica”, só que não deu certo, uma área de briga, como nós vimos que ia ser mais difícil, nós começamos por uma área menor e conseguimos essas conquistas e a Igreja acompanhava a gente, os padres, a primeira vez, depois eles disseram “filho vocês já sabem andar, agora tomam conta disso, qualquer coisa que precisarem da gente, nós estamos aqui, vocês são os donos da história, vocês são os protagonistas da história de vocês, então segue”, e a gente seguiu e hoje é, a gente já tem mais uma força que são a juventude que tão, nossos filhos, né, nossos sobrinhos que já cresceram, eles estão aí, mas não tão mais lutando por titulação, porque nós conseguimos né, eles estão lutando pra melhorar a vida deles e a nossa também, melhorar cada vez mais, é com essa sustentabilidade que a floresta tem, porque nós vivemos num lugar muito rico, que muitas vezes nós nem entendemos porque essa riqueza (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

A luta pelo território em alguns casos se deu não por *comunidade*, mas sim por uma área que englobasse várias unidades sociais e lugares de uso comum. No caso do Jauari a terra está garantida por meio da área remanescente de quilombo Erepecuru que correspondia na época a 8 comunidades a citar: Pancada, Araçá, Espírito Santo, Jauari, Boa Vista do Cuminá, Varre Vento, Jaraucá e Acapú. Atualmente, novas comunidades surgiram como: Monte dos Oliveira, São Joaquim e Santa Rita. As lideranças das comunidades se reuniram em prol do reconhecimento do território e contra aqueles que pretendiam usurpar sua área, com esclarece o sr. Daniel de Souza:

Então a luta ela começa muito através da nossa organização pra ver como conquistar isso, “como é que nós vamos fazer isso?”, porque é uma terra muito grande [Erepecuru] e a campanha era muito forte dos fazendeiros, dos madeireiros, dos caras que tinham serrarias, “poxa, esses pretos vão ficar

com tudo isso”, e a gente tem que enfrentar eles, nós enfrentamos de cara a cara, nós não vamos abrir mão disso, nós vamos ficar na frente, vamos comandar isso aqui, nós não vamos abrir mão desse direito, esses direitos são nossos, “o que nós temos que fazer?”, teve momento que nós andava de grupo na cidade com medo de morrer, meu pai curava e nós ia com ele, “pai o que Sr. faz por nós?”, Manoel Oliveira é uma pessoa que, você ainda vai conversar com ele, “vamos lá com o compadre orientar, pra ele orientar nós”, nós andava de três, quatro juntos, tudo ilhargado com medo de alguém matar nós, porque nós tava disputando uma coisa importante que era a terra, terra é poder e eles nunca achavam que nós merecia ter uma área dessa demarcada e nós ia pro enfrentamento, mas nós vamos lá, eles chegaram parar, [...] eles chegaram parar o Incra três dias na cidade pra impedir a nossa demarcação aqui, mas não conseguiram, foi uma luta muito grande, uma disputa muito grande e nós conseguimos, e hoje nós somos os quilombolas respeitados por eles, porque antes o quê que eles faziam, eles faziam bagunça, mandavam prender quilombola que tirava castanha na área que eles diziam que era deles, eles tomavam dos nossos quilombolas, quando registravam na cidade, no cartório que aquela área pra ser deles e a área era nossa, porque nós morava na área mas eles registravam quando o negro dizia “eu tirei castanha em tal lugar”, ele tirava e anotava e registrava no cartório dizendo que era deles, quando o Incra chegou, os advogados fizeram levantamento, disseram “não, a área não é deles, eles fizeram isso pra tomar de vocês” e isso foi uma vitória importante também (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

O processo formal de reconhecimento das “terras tradicionalmente ocupadas” foi marcado por momentos de tensões e como mesmo disse o sr. Daniel de Souza “terra é poder, terra é riqueza”. O termo “terras tradicionalmente ocupadas” cabe nessa discussão, pois segundo Almeida “expressam uma diversidade de formas de existência coletiva de diferentes povos e grupos sociais em suas relações com os recursos da natureza” (ALMEIDA, 2008, p. 25).

A territorialidade funciona para Almeida como “fator de identificação, defesa e força, mesmo em se tratando de apropriações temporárias dos recursos naturais, por grupos sociais classificados muitas vezes como ‘nômades’ ou ‘itinerantes’” (ALMEIDA, 2008, p. 29). Desta forma, essas unidades sociais convergem ao que Almeida enfatiza como “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” (Idem). As “territorialidades específicas” concentram para a compreensão daquilo que é delimitado “dinamicamente terras de pertencimento coletivo que convergem para um território” (Idem).

Neste sentido, pode compreende-se que as “territorialidades específicas” em torno dos quilombolas do Erepecuru se dão por meio de relações de parentesco, ou seja, grupos de parentes, famílias, mas também que estabelecem afinidades seja por meio de elementos de

coesão social e laços de afetividade, que se organizam através de formas políticas-organizativas, como a ARQMO, para objetivar o reconhecimento diante do Estado.

Acevedo e Castro ao se referir ao Trombetas destacam que os “domínios do parentesco constituem o epicentro das relações [...]. A sua linguagem permeia um sistema complexo de significados mágicos, religiosos e políticos” (1998, p. 121). Farias Júnior ao estudar os quilombolas de Cachoeira Porteira explica “Quando me refiro a “territórios de parentesco”, não estou me referindo a territórios consanguíneos, e sim a formas de gestão territoriais organizadas por uma linguagem que remete ao parentesco e ao pertencimento” (2016, p. 349). Segundo O’Dwyer, a territorialidade desses grupos toma como “base laços de parentesco e vizinhança, assentados em relações de solidariedade e reciprocidade” (2008, p. 10).

A relação de parentesco ficou clara durante a pesquisa de campo, nas oportunidades que tive de visitar outras comunidades do Território Erepecuru, notei a vasta rede de parentesco que se dá pelo grau familiar obtido pelos escravos que fugiram para aquela região, assim descendendo deles e pelo fruto da união entre quilombolas de diferentes comunidades. Entretanto, essa relação pode ser tanto consanguínea quanto relacional, pois a relação social entre os membros de diferentes localidades se aguça através das formas de coesão social como: *festas culturais* e torneios esportivos.

O’Dwyer enfatiza que não é apenas pela ascendência comum, uso da terra e dos recursos naturais “e pela ancianidade da ocupação de um território comum que as ‘comunidades negras rurais remanescentes de quilombo’ diferenciam-se e invocam seus direitos constitucionais” (2002, p. 276). A autora apresenta uma noção a respeito das reivindicações do território, uma ideia de origem que por certo momento sobrepõe a existência das próprias pessoas. Porém, para Barth (2000) primeiro se estabelecem as fronteiras sociais e depois se criam os mitos de origem que sustentam as fronteiras.

O’Dwyer afirma que “o domínio que exercem sobre o território é simbolizado através dos relatos sobre os dois mais famosos e reconhecidos curadores [...]. Balduíno, viveu até os anos 1970, e [...] Chico Melo, que sucedeu e que também já é falecido” (2002, p. 276). Balduíno curava, fazia previsões sobre o futuro “como o surgimento de uma grande cidade iluminada dentro da floresta, que é hoje Porto Trombetas, cidade industrial construída pela MRN”, possuía o dom da onipresença, “ele se apresentava na Serrinha – *comunidade* onde vivia, situada no início do curso do Erepecuru-Cuminá – e no Lago do Encantado, localizado

atrás da comunidade do Jauari, quilômetros acima da Serrinha, ao mesmo tempo (O'DWYER, 2002. P. 277).

Chico Melo era esposo de Dona Maria Roberta. O'Dwyer destaca que ele contou a esposa “que foi levado ao fundo do rio para conhecer um hospital onde os peixes o ensinaram a prescrever remédios, sem ajuda dos doutores brancos da cidade”. Ele ficou conhecido também “por descobrir o paradeiro das pessoas e agir para que mudassem seus destinos e voltassem para o convívio das famílias” (Idem).

Dona Maria Roberta me contou alguns dos feitos de seu marido:

O Dr. foi lá, sobre uma cobra que ele boto da barriga numa mulher, um camaleão que ele boto da barriga numa mulher, a cobra saiu toda desmontada, e quando ele foi fazer visita lá, o Dr. tava fazendo visita nas casas tudinho, depois ele veio, a mulher disse assim “o senhor sabe Dr. que o curador boto uma cobra da minha barriga com tudinho os ossos”, ele disse “cadê essa cobra?”, foram buscar num boião assim, trouxe e disse “olhe”, destampou o vidro e disse “meu Deus”, aí começaram a emendar ela, ele disse “não, o Chico Melo vai ter que dá uma aula pra nós lá no hospital”, aí ele terminou de conversar foi pra lá, ele tava sentado na cabeceira da mesa, ele chegou lá “Chico Melo, tu vai dá uma aula pra nós mano, isso nós não sabe fazer, nós estudamos muito, mas ninguém sabe”, ele disse “Dr. uma pessoa como eu que não sabe nem fazer o A, pra dar aula pra vocês, o que o senhor acha”, “mas Chico Melo, a arte de Deus é mais do que a nossa”, né e é mesmo, “meu Deus do céu, como que tu botaste essa cobra?”, “olha Dr. eu não sei, eu não sei com que remédio coloca essa cobra e esse camaleão”, camaleão também, o camaleão saiu inteiro, seco, seco, seco de dentro dela (Maria Roberta de Souza, 79 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 02 de março de 2017).

O'Dwyer dirá que essa relação entre a terra e o direito é “simbolicamente construído como um território unificado e sob controle de um grupo étnico” através dos conhecimentos de seus curadores ou “sacacas”, termo utilizado no rio Erepecuru-Cuminá. Ainda para O'Dwyer esse tipo de conhecimento “acerca do território, dos seus bens e dos seres naturais, assim como os grandes deslocamentos espaciais dos ‘sacacas’ [...] e sua prática itinerante, permitem, ao mesmo tempo, a produção de um território unificado” que pertencem as comunidades, assim como também a “legitimidade do domínio que sobre eles reivindicam” (2002, p. 277-278).

A autora enfatiza ainda que essa “crença em mundo paralelos habitados por seres sobrenaturais e o domínio desse espaço, adquirido pelos ‘sacacas’ inclusive no aprendizado sobre o uso dos recursos naturais” vislumbra a constituição do território “como uma totalidade simbólica que define as fronteiras do grupo” (O'DWYER, 2002, p, 278). O Barracão de Pedra e o mito de origem, assim como as crenças e conhecimentos sobre a terra compreendem para um domínio do território, bem como a música do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” e

de demais práticas musicais que parte de um conhecimento construído a partir da relação do homem do presente com suas memórias, além dos conhecimentos sobre o uso dos recursos naturais para a construção de instrumentos musicais artesanais, constituem em implicações simbólicas, assim como a música como fator de resistência cultural, insinua ao domínio do território comum.

2.4. Conceito de Quilombo

Essas discussões levam a estabelecer um exercício de compreensão a respeito do conceito de quilombo. Farias Júnior enfatiza que há na “Amazônia casos onde a identidade, enquanto “remanescente de quilombo”, tem sido forjadas diante de situações de conflitos” (2013, p. 169). Para compreender esse conceito é necessário vislumbrar algumas referências históricas nas quais “quilombo” era utilizado. Almeida diz que autores do presente e do passado utilizaram um conceito jurídico-formal de quilombo, para ele um “conceito que ficou, por assim dizer, frigorificado” (ALMEIDA, 2011, p. 59). O Conselho Ultramarino, por exemplo, define “quilombo” como “toda habitação de negros fugidos, que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados e nem se achem pilões nele” (CONSELHO ULTRAMARINO, 1740 apud ALMEIDA, 2011, p. 59).

Nesse ínterim, cinco elementos são definidores de “quilombo”: fuga, quantidade mínima de “fugidos”, isolamento geográfico, moradia habitual e o símbolo de produção de autoconsumo. Almeida destaca a importância de realizar uma análise crítica dessa forma jurídica “que sempre se revelou inclinada a interpretar quilombo como algo que estava fora, isolado, para além da civilização e da cultura, confinado numa suposta autossuficiência e negando a disciplina do trabalho” (2011, p. 60).

Como apontado, esses cinco elementos foram responsáveis pelas definições de “quilombo”. Após a abolição, a legislação republicana não cita mais, por acreditar que os quilombos desapareceriam automaticamente, surgindo apenas na Constituição Federal de 1988, quando “quilombo” surge como “sobrevivência, como ‘remanescente’. Reconhece-se o que sobrou, o que é visto como residual, aquilo que restou, ou seja, aceita-se o que já foi” (ALMEIDA, 2011, p. 64). Como já citado anteriormente, 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). Além ainda da Convenção 169, da Organização Internacional do

Trabalho (OIT) que em 1989, em Genebra, estabeleceu normas internacionais sobre Povos Indígenas e Tribais. As proposições da convenção entraram em vigor em 1991.

Para Leite o impasse foi formado, “sobretudo porque o significado de quilombo que predominou foi a versão do Quilombo de Palmares como unidade guerreira constituído a partir de um suposto isolamento e auto-suficiência” (2000, p. 341). Almeida sublinha que “se deveria trabalhar com o conceito de **quilombo** considerando o que ele é no presente” (2011, p. 64) (g.a.).

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). Leite corrobora que “quilombo, então, na atualidade, significa para esta parcela da sociedade brasileira sobretudo um direito a ser reconhecido e não propriamente e apenas um passado a ser lembrado” (2000, p. 335).

Em torno desse conceito de Almeida (2011) chama de “ressemantização” do conceito de quilombo, essa análise frigidificada não atende as diferentes situações sociais em torno dos quilombos no Brasil. O’Dwyer destaca que “a construção de uma identidade originária dos quilombos torna-se uma referência atualizada em diferentes situações etnográficas nas quais os grupos se mobilizam e orientam suas ações pela aplicação do artigo 68 do ADCT” (2007,

p. 44). O artigo 68 do ADCT não aciona apenas uma “identidade histórica”, o texto aponta que “esses sujeitos históricos presumíveis existam no presente e tenham como condição básica o fato de ocupar uma terra que, por direito, deverá ser em seu nome titulada” (Idem).

CAPÍTULO 3: A PRÁTICA MUSICAL

Neste capítulo descrevo e analiso a constituição do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, assim como, a prática musical. Como anotado na introdução deste trabalho, prática musical será compreendida segundo a abordagem de Chada (2007) quando vários elementos são considerados para a concepção do que é música, o significado vai além dos aspectos sonoros, passando a ter uma noção subjetiva. Desta forma, privilegio abordar vários aspectos que são intrínsecos ao grupo, a citar: instrumentos musicais, o processo de transmissão musical, o processo criativo e a performance musical.

As análises feitas nos capítulos anteriores se conectam com as abordagens feitas neste último capítulo. Será dada por vezes vide aos capítulos anteriores, de forma a não repetir as mesmas abordagens. No entanto, essas conexões com pontos já apresentados anteriormente são necessárias, pois são fundamentais na compreensão de muitos aspectos discutidos neste capítulo.

3.1. 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, através da oficina de construção de instrumentos musicais realizada pela Fundação Curro Velho³⁵, na ocasião ministrada por Carlos Meigue. Essa oficina foi pensada e articulada pelo sr. Daniel de Souza, 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, como descreve o sr. Daniel de Souza:

É, essa coisa do Encanto, ela começa a ser pensada por mim, *por causa da confecção dos tambores*. Porque o Tote [Wildison Meolo] é um cara inteligente, ele não tinha noção do que ele sabia. Eu disse: “eu vou conseguir trazer uma pessoa aqui pra construir tambor, porque meu tio construía tambor”. Aí eu trouxe o cara. Eu demorei dois anos lutando até que consegui através do Curro Velho. Que o Governo do Estado criou esse grupo lá do Curro Velho pra resgatar a cultura dos indígenas e dos negros que tá meia perdida. E eu consegui esse cara [ministrante da oficina] dois anos lutando, trazer ele pra cá. Quando ele chegou aqui eles entraram no mato pra cortar um bocado de madeira, botaram a madeira no meio e disseram: “e agora o que nós vamo fazer?”. Aí o Tote, o Lerio [Hugo Melo], o Mariomar, o Bilala [Reginaldo Pinheiro], o Bago [Rosivaldo Pinheiro], começaram a pensar:

³⁵ 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.

“nós queremos ouriço de sapucaia”. “Então onde tem? Vão buscar”. Foram buscar e fizeram uma mesa de ouriço de sapucaia pros tambores, foi o primeiro instrumento, um dos primeiros que eles criaram. “E agora tem o tambor maior”. “E agora tem o agogô”. “Como é que vocês vão fazer?” “Olha nós temos aqui a madeira”. “Então vai buscar”. Ele só dizia pra eles “olha isso aqui tem que fazer assim”. Eles que criaram, o cara só fiz dizer, uma mesa de sapucaia. “Como nós furamos isso aqui? Nós temos o furador”. Aí eles foram furando e fizeram e armaram aquele conjunto. Eu não me meti, eu fui lá, trouxe o cara e ia lá só olhar, aí quando foi no último dia eu fui lá com eles, eu disse: “meus filhos e aí?” Eles disseram: “hoje vai ser a festa da inauguração do nosso conjunto”. “Conjunto? Vocês fizeram? “Nós fizemos, já criamos o nome tio, chama Encanto do Quilombo e nós já criamos esse nome e agora nós vamos fazer a festa essa noite”. [...] foi uma emoção não só pra mim, mas pra ele, o cara não aguentava falar, ele chorava pra caramba, como era despedida nós amanhecemos quase o dia *batendo tambor, cantando, é fazendo festa*. Quando chegou de manhã pra despedir dele, ele ia pro barco voltava e não conseguia falar contendo a emoção, o Hugo pegou no braço dele: “para, calma, relaxa, tu vai ter que falar porque tu tá aqui com a gente, o que tu fez aqui”. “Eu não fiz nada, eu só fiz dizer para os meninos o que eles queriam, eles tem noção dessas coisas de construir tambores”. *Porque o tambor pra nós ele é um veículo de comunicação*, porque aqui você bate ele aqui “olha o Encanto do Quilombo da tocando lá no tal lugar, olha só o tambor tá zuando”. Então pra nós era importante essa comunicação e não foi dito por mim, eles deram incentivo porque já tava no sangue deles né, eu só fiz dizer pra eles “olha, é importante, vejam o que vocês fazem” e eles fizeram e o Encanto tá até hoje. Já gravou um CD, eu achei bacana [...] o título do CD é [...] Batuque. Que é uma coisa nossa, do quilombo e aí tá aí o CD, já é um registro importante dentro do conjunto do Encanto do Quilombo (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017) (g.m).

A narrativa do sr. Daniel é significativa, mostrando 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 de construir instrumentos é intrínseco a fala do sr. Daniel, sobretudo, quando ele se refere que os participantes tinham conhecimento do que estavam criando, de forma a aperfeiçoar durante a oficina. Wildison Melo, quilombola do Jauari e músico do grupo, traça essas mesmas informações acerca da criação do grupo:

Bom, houve uma oficina apenas para a construção desses instrumentos, foi em julho de 2010, onde tivemos uma parceria com o Curro Velho de Belém. Onde tivemos aqui um técnico de confecção de instrumentos artesanais e aí nós ficamos o mês de julho quase todo fazendo instrumento e como isso surgiu no final o grupo (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Figura 8: Oficina de construção de instrumentos



Fonte: Arquivo pessoal de Wildison Melo.

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, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017). É possível notar nos discursos dos agentes sociais e também na literatura apresentada (ver Capítulo 1) que essa prática de construir instrumentos está presente desde o século XIX. No entanto, quero deixar claro que não se trata de um fator biológico, mas sim de uma relação de autodefinição e atribuição a partir de um sentimento de pertencimento.

Outro aspecto importante incide no fato de familiares de membros do Encanto do Quilombo já realizavam essa prática, como nos mostra o sr. Daniel de Souza:

[...] eu aprendi tocar um banjo que eles faziam na época, faziam de madeira e eu aprendi a tocar com meu padrinho Deunilo. Um cara, um grande violonista, tocava muito violão e tocava também a rabeça que é o violino ele tocava. E ele me ensinou e cansamos de fazer festa pra muita gente dançar com ele, eu mesmo adolescente, mas antes, bem antes de mim ele sempre continuava fazendo essa festa né, essa influência vem dele que incentivava. Nós tava tocando aqui, ele já era uma pessoa muito de idade, quando eu dava ele chegava com o violão dele pra meter a cara lá no meio e me dizia: “olha tem que, esse som não é assim, é por aqui”. E ele influenciou muito nós, o Deunilo, o Maneuzinho meu tio que tocava muito, batia muita bateria, ele influenciou nós também até hoje criar essa coisa dos tambores que hoje se resulta no Encanto do Quilombo (Daniel de Souza, 58 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 12 de fevereiro de 2017).

Percebe-se que há nas narrativas uma maneira de se justificar nas práticas passadas o fato de existir no presente um grupo musical. O sr. Pedro Paulo narra que durante sua adolescência a prática musical a partir de instrumentos artesanais era frequente, realizada por seus familiares:

Olha, existia, porque na minha época quando eu tava com 15, 16, 17 anos, o meu primo Hugo, Daniel e o Irineu sempre eles gostaram de tocar mesmo. Era o violão, uma bateria feita de couro de animal, uma rodela de pau. O meu tio Manezinho ele tinha, ele gostava muito, então, eles tocavam muito. O Hugo ele batia na bateria, o Daniel no Violão e ele mesmo cantava o Daniel, a Marina também e tinha outras pessoas que eram pessoas idosas também como, tinha um que a gente chamava Curica pra ele, gostava de tocar aquele cavaquinho. Então, isso é de muito tempo mesmo e não perderam essa cultura, e o Daniel tinha um sonho de um dia ter um grupo, assim um grupo de música através só desses tambores, xeque-xeque com milho como faziam que a gente tinha tudo isso e aí o que aconteceu. Ele lutou, aí tinha esse cara que era especial nisso, aí conseguiu trazer ele pra fazer a oficina pra cá e foi realizada. E hoje pronto, ninguém daqui na comunidade tem vergonha de tocar e se assumir, que hoje até as crianças estão também aprendendo. Então pra nós foi muito importante (Pedro Paulo Viana, 48 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 08 de fevereiro de 2017).

O Encanto do Quilombo busca nas práticas passadas motivos para explicar essa prática, 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, uma retomada musical, em que os elementos que compõem a música: instrumentos, ritmo, letra, canto; compõe um processo de rememoração, acrescido de características vividas pelos antepassados e difundidas pela oralidade, bem como de elementos intrínsecos ao atual momento em que o grupo se situa. Wildison Melo fala sobre inspiração para explicar essa prática:

No caso nós, 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. Não é da mesma forma como era, mas que hoje a gente já dentro do grupo, antigamente não utilizava, não era o violão, utilizava o banjo mais artesanal, e hoje a gente utiliza o violão, não tinha o contrabaixo, não tinha essa questão de eletrificação dos instrumentos, hoje nós já temos pra se apresentar. Então, é mais ou menos isso (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Na fala de Wildison é possível observar como eles notam 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 amarrada ao passado, no sentido de tentar reproduzir tudo como antes, até mesmo porque seria quase que impossível. Assim, percebe-se

que a prática foi ressignificada. A falta de uma prática como aquela os incentivou a reviver práticas passadas. De acordo com Wildison Melo:

[...] o grupo já surgiu com uma demanda, a gente só tá levando em frente um trabalho que começou há, vamos dizer, há bastante tempo atrás, tempo dos nossos antepassados. Então, como o povo é um povo tradicional, remanescente de quilombo, um povo tradicional, geralmente o povo gostava de usar a música, usar tambores como uma forma de comunicação, de comunicação e também pra animar o quilombo, pra fazer as festividades dos padroeiros e a gente seguiu essa linha. E o nosso povo antepassado tinha alguns ritmos, algumas danças próprias, como o lundu, desfeiteira, a valsa. Esses eram ritmos tradicionais que eles começaram e a gente só fez implementar mais algumas coisas e conseguimos confeccionar mais instrumentos e seguiu essa linha de ritmos, aí conseguimos também como o samba, por exemplo, é um ritmo também que tem muita influência negra né, a gente também toca, afoxé também, são mais ou menos esses ritmos.

[...] hoje no mundo nós que vivemos sabe como é difícil ainda manter essa questão de utilizar um instrumento que surgiu muito tempo atrás. Nós ainda vivemos em mundo muito preconceituoso, bastante preconceituoso. Então, isso ainda é uma questão que a gente vai trabalhando no decorrer do tempo. Mas a nossa demanda é pra lembrar um pouco e não deixar fugir essa questão que é realmente manter a cultura negra, cultura do povo quilombola ainda acessa, ainda ativa vamos dizer, nos dias atuais que nós vivemos. (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Podemos 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, repassado a gerações seguintes. Essa prática musical tem sido utilizada por eles como forma de rememorar o seu passado. Pollak (1992) ao discutir a memória, traz à tona o debate que trata da memória coletiva, nas décadas de 20 e 30, mesmo parecendo um fenômeno individual, Maurice Halbwachs já enfatizava que a memória deveria ser compreendida como um fenômeno coletivo e social, deveria ser entendida “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (p. 201).

Neste contexto, a memória desse grupo passa ser entendida coletivamente, pois ela se faz presente nas práticas sociais, inclusive, na música produzida por eles. Pollak ainda corrobora ao destacar os acontecimentos vividos pessoalmente e os vividos por tabela. De acordo com o autor isso se configura da seguinte forma:

Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à

qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 201) (g.a.).

Neste contexto, é possível entender os acontecimentos presentes na memória desse grupo como episódios em que alguns dos membros que fazem parte do “Encanto do Quilombo” não participaram, tendo em vista a faixa etária tão variada, mas se trata de uma memória herdada na qual há um sentimento de pertencimento por parte deles, entende-se que essa memória está ligada a tradição oral.

A partir da oralidade as práticas do grupo passam a estarem relacionadas com esses acontecimentos, as atividades sociais e culturais descritas pelo sr. Daniel de Souza e por Wildison Melo refletem na prática iniciada a partir da oficina de construção de instrumentos e que resultou na formação do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”.

Segundo as discussões feitas por Pollak, ele mostra que a memória é herdada e está relacionada ao sentimento de identidade, ele afirma:

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial [...] a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 204).

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 a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução”, vulnerável aos extremos da lembrança e do esquecimento, bem como ao uso e manipulação distinta, em contraponto, a “história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do 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” (p. 09).

Perceber a memória como um reflexo da cultura é significativo. Barth (2005) enfatiza que a “cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o

aprendizado” (p. 16). A cultura não deve ser pensada de forma delimitada e homogênea, mas sim como “algo distribuído por intermédio das pessoas, entre as pessoas, como resultado das suas experiências” (p. 17). Para o autor “a cultura está em um estado de fluxo constante”, de forma que não se pode “pensar os materiais culturais como tradições fixas no tempo que são transmitidas do passado, mas sim como algo que está basicamente em um estado de fluxo” (Idem).

Se existe uma relação do presente com o passado e essa relação está intrínseca ao fator cultural que está em constante fluxo, as tradições que reverberam por meio da memória também se estabelecem dinamicamente. O termo “tradicional” não se exaure em uma linearidade histórica ou como um resíduo do passado. Desta forma, então, me aproximo das análises de Eric Hobsbawm (2002) em relação à noção de “tradição”, especificamente, “tradições inventadas”. O *grupo cultural* é do tempo presente, o tradicional é construído socialmente e parece refletir o sentimento de identidade e pertencimento a uma prática apoiada ao passado. Dessa forma, o *grupo* se apropria das práticas passadas, que até então estavam paralisadas e a partir da criação do “Encanto do Quilombo” a prática musical orienta a uma apropriação do passado. Para Hobsbawm, esse processo é interpretado como uma “invenção”.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; 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. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (2002, p. 9).

Destarte, apoiado em Hobsbawm (2002), o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” pode ser entendido como uma referência a um passado histórico, a sua forma de fazer música “são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem, seu próprio passado através da repetição quase obrigatória” (p. 10).

Vale ressaltar que com essa noção de “tradição”, evita-se uma confusão entre “tradição” e “costume”. Para Weber (1994) o “*uso costume*” é baseado no “*hábito inveterado*”, o autor denomina 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” (1994, p. 18) (g.a.). Weber associa “tradição” a “costume” e/ou “hábito”, para o autor “toda espécie de comunidade, desde a doméstica e de vizinhos até a política e religiosa, é geralmente

portadora de costumes comuns” (1994, p. 269). Para o autor toda comunidade pode operar como geradora de costumes.

Segundo Thompson, alguns “‘costumes’ eram de criação recente e representavam as reivindicações de novos ‘direitos’” (1998, p. 13). Ainda segundo Thompson, carece pensar o “costume não como posterior a algo, mas como *sui generis*: ambiência, *mentalité*, um vocabulário completo de discurso, de legitimação e de expectativa” (Idem, p. 14) (g.a.).

Almeida enfatiza que as comunidades são dinâmicas e a “tradição” não se exaure em práticas de permanência:

Atrelando o sentido de “tradicional” ao direito consuetudinário, pensa-o como “repetição”, e “regularidade”, congelando as práticas jurídicas que lhe seriam correspondentes. Ora, estas práticas só são frigorificadas na cabeça de pensadores eruditos, que concebem tudo na linguagem rígida e constante da regra, ao contrário dos próprios agentes sociais de quem falam, que vivem dinamicamente suas práticas jurídicas. “Tradição”, neste sentido, nada tem a ver com permanência e mais se atém a processos reais e sujeitos sociais que transformam dialeticamente suas práticas, mesmo quando as convertem em normas para fins de interlocução, redefinindo suas relações sociais e com a natureza (2006, p. 10-11).

A cultura é dinâmica, vive em constante fluxo, a tradição não é permanente e está sujeita a transformações. Merriam (1964) destaca que a cultura dinâmica é aplicável na Etnomusicologia:

A afirmação de que "a cultura é dinâmica" é um lugar comum na antropologia, e é igualmente aplicável na etnomusicologia. Não importa onde olharmos, a mudança é uma constante na experiência humana; embora as taxas de mudança são diferenciais de uma cultura para outra e de um aspecto para outro dentro de uma determinada cultura, nenhuma cultura escapa à dinâmica de mudar com o tempo. Mas a cultura também é estável, isto é, nenhuma cultura muda durante a noite; os fios de continuidade percorrem cada cultura e, portanto, a mudança deve sempre ser considerada em um contexto de estabilidade (1964, p. 303)³⁶.

O sentimento de pertencimento a um passado histórico passa a ser não só do *grupo*, mas também da *comunidade* toda. Nota-se que a relação entre a unidade social e o *grupo* é estreita. Hugo Melo, quilombola do Jauari e um dos primeiros coordenadores do *grupo*

³⁶ No original: The statement that "culture is dynamic" is a commonplace in anthropology, and it is equally applicable in ethnomusicology. No matter where we look, change is a constant in human experience; although rates of change are differential from one culture to another and from one aspect to another within a given culture, no culture escapes the dynamics of change over time. But culture is also stable, that is, no cultures change wholesale and overnight; the threads of continuity run through every culture, and thus change must always be considered against a background of stability.

cultural enfatiza a valorização dada pela *comunidade* ao *grupo cultural* e o sentimento de reviver festas passadas:

A gente sempre conversa no grupo e quando a gente conversa sobre essa questão, a gente sempre fala que o grupo, o Grupo Encanto do Quilombo ele é a verdadeira identidade do povo quilombola. Ele representa hoje pra gente a nossa identidade que representa muito bem a nossa cultura, ele quer dizer a nossa cultura. Então pra nós enquanto comunidade, enquanto fundador que participamos da oficina pra fundar o grupo, a gente vê a grande valorização que há, na valorização comunitária que há no grupo, porque a pessoa se sente representada por um instrumento daquele, quando toca a diferenciação do som que a gente percebe em cada instrumento tem um som diferente. A gente se sente assim como se tivesse realizando uma festa há 10 anos, há 20 anos atrás, então a gente vive um pouco do que os nossos antepassados viveram, de história que eles contaram. Através do grupo a gente consegue enxergar a forma como eles faziam suas festas antigamente, então pra gente ele tem uma representação muito grande hoje na comunidade o grupo e a gente espera que isso sempre venha continuar (Hugo Melo, 26 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

Atualmente, a *comunidade* possui o sentimento de representatividade através do “Encanto do Quilombo”. Inicialmente, ainda na oficina, os quilombolas do Jauari também se dispuseram a participar, tendo em vista que a oficina foi oferecida a toda a *comunidade* e apenas depois na definição de um grupo específico é que os agentes sociais começam a colaborar de outra forma, como bem afirma Hugo Melo:

No início da oficina, ela foi uma oficina que ela foi aberta pra toda a comunidade, era envolvido criança, era envolvido jovem, adulto, toda a comunidade participou. Agora quando chegou na questão da definição do grupo, aí a comunidade já participou apenas direcionando, falando que iria apoiar, que ia torcer, que ia ajudar, mas que ia apoiar de uma forma diferente, mas na construção dos instrumentos toda a comunidade participou e foi muito interessante essa interação, a participação de todos. A questão de madeira quando ia para o mato buscar, pra gente confeccionar os instrumentos maiores, aqueles menores também, o pessoal fazia coleta lá mesmo na área da comunidade, procurando caroço, procurando pra fazer os instrumentos e foi muito boa a participação e a interação da comunidade nessa parte. Já durante o desenvolvimento do grupo, a participação do grupo em eventos, essas coisas, a comunidade ela sempre vem acompanhando, ela vem participando em todos os eventos que tem que o grupo vem se apresentar, vem um grupo de pessoas, ou é mulher ou é integrantes de pessoas do grupo, a comunidade se interessa. Às vezes é uma festividade cultural, a comunidade leva outra apresentação além do grupo e já acaba interagindo e quando o grupo vai se apresentar sempre a comunidade está apoiando naquilo que é necessário para o maior desenvolvimento do grupo (Hugo Melo, 26 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

O envolvimento foi coletivo. A oficina, na ocasião, veio a preencher uma “demanda da comunidade, o envolvimento para o surgimento do grupo foi da comunidade”, o *grupo* surge como a grande surpresa da oficina, “a comunidade toda se envolveu e nós não tínhamos a

ideia que ia surgir um grupo de música a partir daquela oficina”, assinala Wildison Melo. Não existia o objetivo de criar um *grupo* musical, mas a partir da oficina e o envolvimento de todos, surge o “Encanto do Quilombo”. Ainda para Wildison Melo a animação, a influência, a construção dos instrumentos, somado ao gosto pela música, então “tivemos a ideia de fundar esse grupo. Então, vamos dizer assim, a influência da comunidade é a melhor possível para o surgimento do grupo, a comunidade é a base de tudo para o grupo” (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Figura 9: Primeira apresentação do “Encanto do Quilombo”



Fonte: Arquivo pessoal de Wildison Melo.

Em meio à criação do *grupo*, eles começam a se organizar e se estruturar. A escolha de instrumentos por pessoas se deu ainda na oficina e através de afinidade que cada pessoa ia estabelecendo com o instrumento que estava criando, assim o *grupo* foi ganhando integrantes. Hugo Melo explica como ocorreu esse momento:

Essa escolha de participantes ela partiu da confecção dos instrumentos, cada pessoa que queria ele se identificava com um instrumento a partir de que os instrumentos eram construídos. Cada pessoa se identificava em um instrumentos e a partir daí a gente já tinha uma base montada de 7 pessoas, com a carência, que foi criando os instrumentos aí foi acrescentando o número de pessoas. Aí a gente percebeu que precisava ter mais pessoas e a gente criar mais instrumentos e aí a gente foi criando, dando oportunidade. Quando chegou na conclusão final faltava duas pessoas para integrar em dois instrumentos, aí tava faltando essas pessoas e a gente chamou dois meninos que não participaram da oficina, mas que são da comunidade, eles integraram e estão até hoje participando do grupo e gostam muito dos

instrumentos que eles tocam (Hugo Melo, 26 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

O nome “Encanto do Quilombo” surgiu ao final da oficina, quando o grupo começava a se organizar. O sr. Francisco Hugo de Souza afirma que o nome começou a ser pensado por um grupo de pessoas formado por ele, dona Nilsa, e, provavelmente, Wildison (Tote) e mais três pessoas. O *grupo* já tinha instrumentos prontos e músicos para “fazer batucada”. Foi levantado 12 nomes em uma lista. Dona Nilsanira Melo destaca que algumas das propostas de nomes eram “Resgate da Cultura”, “Resgate do Quilombo”, “Magia do Quilombo”, entre outros. Ao final, concluíram que “Encanto do Quilombo” tinha mais relação com o *grupo*.

O sr. Francisco Hugo de Souza destaca:

Tudo do encanto, encantado, as coisas que encantam as pessoas, sei lá tem uma coisa que atrai, encantado e aí nós elegemos esse um. Reunimos mais gente, “gente se nós tivéssemos que eleger, vamos votar aqui, qual que é melhor, qual que bate mesmo, que fecha”. “Ah, Encanto do Quilombo”. Encanto porque encanta e quilombo porque é quilombo. Aí chegamos a uma conclusão de eleger esse nome, aí pronto deu certo, acabou ficando, esse nome, Encanto do Quilombo. Não foi tão fácil, nós levamos uma manhã e no outro dia uma tarde e no outro dia uma manhã. Porque a gente tava se olhando muito assim como que a gente ia colocar isso dentro dessa estrutura, da geração misturada que tem muita gente que chegou, que casou com gente daqui, mas que gosta, que convive aqui, sabe, e a gente nessa conclusão. Mas deu trabalho, deu trabalho, deu trabalho, de noite assim a gente batia cabeça assim com a Nilsa, a gente ficava pensando assim: “qual que é o melhor, qual que é o mais bonito, qual que identifica”. Só sei que fomos pra votação e acabou passando Encanto do Quilombo e aí pronto, aí ficou (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Outro aspecto explicado pelo sr. Francisco Hugo de Souza diz respeito a confusão feita no início entre os termos *grupo* e *banda*.

Grupo Cultural Encanto do Quilombo, porque as vezes as pessoas, agora não, acabou esse negócio de entender que grupo é como banda, que não é, confundiu muito. Banda Encanto do Quilombo, não é banda, é grupo. Tanto grupo de gente, como grupo de tambor, como grupo de música, como grupo da história, formou essa conjuntura pra se formar o Encanto do Quilombo, então foi assim (Francisco Hugo de Souza, 51 anos, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

O *grupo* precisou ainda de um coordenador, que nos primeiros anos Hugo Melo desempenhou essa função, ele foi indicado pelo ministrante da oficina. Hugo Melo enfatiza que sua função consistia em organizar o *grupo* dentro e fora da *comunidade*, assim como, divulgá-lo e trazer informações para o mesmo.

Eu fui o primeiro coordenador escolhido pelo Carlos Meigue que foi a pessoa do Curro Velho que veio da a oficina de confecção dos instrumentos e ele me escolheu como coordenador pra coordenar o grupo naquele início.

Como os demais integrantes, todos queriam tocar, todos os componentes do grupo queriam tocar em algum instrumento e ninguém queria coordenar, ficar nessa parte de coordenar, sendo que todos queriam tocar e aí junto comigo ele decidiu e eu também queria tocar um instrumento, mas aí a gente: “não, tem que ter uma pessoa, para representar, para está cuidando de outras coisas do grupo, para que a gente possa avançar na questão burocrática”. Então eu fiquei como responsável e a gente começou a se organizar através disso. Quando a gente começou a gente precisava ter um violão, precisava ter um contrabaixo e nós não tínhamos, a gente só tinha um violão que era emprestado da AQRMO. E aí a gente foi começando a se organizar através desses eventos nós conseguimos no ano de 2011 comprar, em 2010 foi fundado e em 2011 a gente conseguiu comprar o contrabaixo e o violão, que era uma necessidade do grupo para que alavancasse a questão de apresentações (Hugo Melo, 26 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

Devidamente organizado, o *grupo* inicia suas apresentações dentro do Jauari e nas *Festas Culturais* das *comunidades* vizinhas a partir de convites. Vale ressaltar que essa prática de levar apresentações para as *Festas Culturais* das outras *comunidades* é uma prática constante. Funciona como uma troca entre as unidades sociais. Observei que durante a *Festa Cultural* do Jauari eles convidam as *comunidades* tanto do Território Erepecuru quanto dos demais territórios para que possam se fazer presente e trazerem suas apresentações, sejam elas musicais ou de dança.

Outrossim, o “Encanto do Quilombo” rompe as barreiras dos territórios quilombolas de Oriximiná e começa a fazer parte das programações culturais dentro e fora de Oriximiná. Em 2011, o *grupo* participa do I Encontro das Comunidades Quilombolas de Óbidos, na Comunidade Remanescente de Quilombo do Arapucu, no ano seguinte, o *grupo* realiza sua primeira apresentação em um evento de Oriximiná, especificamente, no Festival da Cultura, realizado pela Secretaria Municipal de Cultura, “a partir daí começou a divulgar e aumentar o quadro de apresentações do grupo” (Hugo Melo, 26 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 22 de fevereiro de 2017).

3.2. Os instrumentos musicais

A criação de instrumentos musicais é significativa para o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, pois antecede a fundação do conjunto musical. Primeiro vieram os instrumentos, durante a realização da oficina, para posteriormente se pensar em um grupo musical específico. Neste sentido, é essencial compreender a maneira como esses instrumentos são constituídos em si e, de certa forma, como eles funcionam dentro da prática musical, tendo em

vista que esses instrumentos são fundamentais para a concepção da música, estabelecendo uma interlocução direta com o canto.

Cada instrumento possui sua particularidade no que concerne, por exemplo, aos materiais utilizados como madeiras, couros de animais, sementes e/ou caroços; a sua forma de tocar; a sua sonoridade; e sua função. Construir instrumentos musicais no Jauari está diretamente relacionado a um saber coletivo, presente na memória social. Eles são detentores dessa prática, que incide em escolher materiais, construir e tocar.

A organologia, ciência dos instrumentos musicais, é importante para essa compreensão, por se tratar de um estudo em relação aos instrumentos musicais a partir de suas formas, construção e classificação, levando em consideração a produção sonora, “além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o *status* de seus músicos”, assim como, elementos de “simbologia e estética” que se fazem presentes nos instrumentos (OLIVEIRA PINTO, p. 265, 2001).

Descreverei os instrumentos a partir das descrições feitas pelos próprios músicos envolvidos na prática, bem como através de minhas observações feitas em campo. É necessário explicar como esses instrumentos soam, por exemplo, se a vibração ocorre por atrito direto do homem no couro de animal no tambor, se é necessário o uso de algum utensílio para esse fim, ou se o corpo do instrumento soa por si. Usarei também neste estudo, a distinção utilizada pela musicologia ocidental que distingue em quatro grupos de famílias os instrumentos musicais, uma referência utilizada a partir da sistemática de Erich M. von Hornbostel e Curt Sachs de 1914, bastante usual na etnomusicologia. Esses grupos são os idiofones, membranofones, cordofones e aerofones.

No “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” apenas os instrumentos percussivos são construídos artesanalmente, o som é produzido por impacto, agitação ou raspagem. Fazem uso ainda de instrumentos de cordas, no entanto, estes não são construídos por eles. Instrumentos de sopro não fazem parte da sua prática musical. Passo agora a descrever aqueles que são fabricados no Jauari.

a) Tambor – Bumbo – Curimbó

Segundo os músicos, o tambor ou bumbo é construído a partir de estrutura de madeira de itaúba. O corpo do instrumento é internamente escavado, possuindo sua cavidade inferior aberta e a superior coberta por couro de veado, segundo os músicos por ser mais resistente e

grosso. Esse couro é fixado por pinos que são confeccionados a partir da paxiúba, espécie de palmeira.

A madeira que a gente usa desse um que eu toco é a itaúba. Uma madeira que ela não vai ser mais utilizada pra fazer outros tipos de material com ela, outros instrumentos, tirar tabua, fazer outros artesanatos com ela. Então é a itaúba. Até porque ele já é furado, o tronco já é tirado, vamos dizer assim que a gente fala, o miolo da madeira já é tirado, então só tá aquela carcaça da itaubeira, da árvore, só tá aquela carcaça, então é tirado pra não dar trabalho pra furar ainda a madeira, então ela já é, a gente vai no mato colher madeira que já tá só aquela carcaça, que é justamente pra não ter muito trabalho pra fazer um tambor (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017).

Rodrigo de Oliveira, quilombola do Jauari e músico do *grupo*, atualmente está tocando o bumbo. Como observado em sua narrativa, a escolha da madeira para a confecção do instrumento não envolve a derrubada de árvores. No caso do bumbo, eles utilizaram o tronco de uma árvore que estava caída, tanto que ele se encontrava em grande parte oco, segundo eles era casa de uma paca.

A forma de toca-lo pode variar podendo o tocador estar sentado sobre o instrumento, ou senta-se em uma cadeira ou banco, para que o instrumento fique a sua frente quase que em pé, no entanto, é necessário deixar parte da cavidade inferior descolada do chão, as vezes sendo necessário colocar pedaços de madeira, evitando seu deslocamento e garantindo a sonoridade livre do instrumento. Ele pode ser tocado com as mãos ou com baquetas, o motivo varia, há quem diga que o fato de tocar com baquetas está relacionado ao fato de deixar a mão dolorida, havendo também quem afirma que a diferença está relacionada ao resultado sonoro que se espera, dependendo da música, ou seja, se desejar obter sons mais agudos o indicado é usar as mãos, caso contrário se desejar sons graves, então recomenda-se usar baquetas. Eles costumam afirmar que o bumbo é responsável pela marcação da música. É um instrumento de sonoridade grave, de precisão rítmica. Segundo Rodrigo “umas das chaves do grupo”, ou seja, possuindo fundamental importância na prática musical, e segundo ele ainda, possuindo bastante similaridade com os instrumentos dos antepassados.

No Jauari esse instrumento recebe o nome de bumbo ou tambor, mas em outras regiões possui denominações diferentes. É um instrumento que possui similaridades com o carimbó ou curimbó, Salles denominou de “Dança rural; tambor” (2003, p. 120), sendo aplicado ao instrumento a dança e a música. Em outro livro do mesmo autor, Salles (2016) aponta o carimbó e o gambá para o mesmo tipo de tambor, associando o instrumento e a forma de tocar ao batuque dos escravos. Também, indicou o gambá, no oeste do Pará, como instrumento da folia. Outra denominação corresponde a gambá, que também estabelece

relação com a música e a dança. Coudreau em *Voyage a la Mapuerá* (1903) descreveu o lundu e o gambá (ver capítulo I). No território quilombola do Rio Andirá, no município de Barreirinha, Ranciaro (2016) destaca o gambá como dança, música, inclusive, citando como grande tambor em forma de “caixa, com forte ruído e ritmado som” (p. 86), utilizado antigamente na comemoração ao Dia da Santíssima Trindade, nas práticas atuais, inclui-se a fabricação do gambá e outros instrumentos. Pio Avila (2016) também descreve esse instrumento a partir do contato com grupos de gambá no Baixo Amazonas, nos municípios de Aveiro no Pará, Borba, Barreirinha, Manaus e Maués, todos no Amazonas. O gambá também foi observado por Bertolini (2016), na pluriétnicidade musical Tikuna e Sateré-Mawé, em Manaus – AM. Esse instrumento pode ser classificado como um membranofone.

Figura 10: Tambor ou bumbo



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

b) Mesa de Sapucamba

A mesa de sapucamba talvez seja o instrumento mais peculiar do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” por não ser encontrado em nenhum outro lugar, segundo os próprios músicos. Eles atribuem essa criação unicamente ao Jauari, pelo fato de não encontrarem o instrumento em outra região. Os outros instrumentos mesmo sendo construídos no Jauari, são encontrados em outros lugares, mesmo que com nomes diferentes, no entanto, a mesa de sapucamba se registra apenas no Jauari.

O instrumento possui uma armação confeccionada a partir de marupá e cedro, que são consideradas por eles madeiras leves. Na parte superior da armação há quatro (04) ouriços de sapucaia, em tamanhos diferentes. Eles são amarrados na armação por cordas. Os ouriços possuem orifícios nas cavidades inferiores, há quem afirme que esses orifícios são responsáveis pela altura (grave, médio e agudo), de forma que, orifícios maiores farão emitir sons graves, por outro lado, orifícios menores emitem sons agudos. No entanto, há quem afirme que a altura é definida pelo tipo de couro utilizado, sendo que esses ouriços de sapucaia são revertidos na cavidade superior por couro de animais, sendo utilizados os mais finos, como por exemplo, couro de cutia e maracajá. O couro pode ser colocado ainda com pelo, de maneira que, couros com pelo resultam em sonoridades médio-grave, por outro lado, couros sem pelo emitem em sonoridades médio-agudo. Contudo, eles classificam esse instrumento enquanto médio-agudo.

A mesa de sapucamba, ela tem o ouriço da castanha da sapucaia, tem os couros dela, a pele que é colocada nesses ouriços é uma pele mais fina, como bem a pele da cutia, a pele da guariba, a pele do maracajá, são peles bem finas que são colocadas neles, é pra sair um som mais agudo, não é tão grave é mais agudo, então tem que ser um couro, a pele tem que ser mais fina (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017).

Para toca-lo o músico fica em pé em um dos lados do instrumento e com o uso de baquetas que ao serem impactadas no couro que reveste os ouriços emitem sons. O músico que toca esse instrumento costuma executar variações diversas durante a execução das músicas, se utilizando do uso dos diferentes ouriços (tom 1, tom 2, tom 3 e tom 4). Trata-se de um membranofone.

Figura 11: Mesa de Sapucamba



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

c) Miniatabaque

O miniatabaque consiste em um instrumento construído com a madeira do cedro, de forma que seu corpo constitui-se por uma forma de encaixe de várias peças dessa madeira, diferentemente, por exemplo, do bumbo ou tambor, que possui seu corpo de uma única peça. O miniatabaque é formado por vários cortes de ripas que ao se encaixarem entre si, formam o corpo cilíndrico do instrumento. Usa-se cola, verniz e pó de madeira para ajudar na colagem dos encaixes. Possui duas extremidades, sendo uma delas coberta por couro de maracajá, trata-se de um couro mais fino, segundo os agentes sociais. Essa pele é fixada por duas argolas, uma externa e outra que fica revestida pelo couro. A argola externa além de segurar o couro, conecta-se com a estrutura de ferro posicionado na extremidade inferior, essa última possui ganchos que ajudam a vincular ambas as argolas por um sistema de cordas trançadas umas nas outras. Essas cordas, além de apresentar aspectos estéticos, são fundamentais para a afinação. Esse sistema de cordas – encordoamento, ajudam a esticar o couro, de forma a obter a afinação desejada. Com o uso das cordas é possível exercer pressão sobre o couro, fazendo com que o instrumento quando percutido soe da forma esperada por eles.

O instrumento é tocado com as mãos. Por vezes observei o instrumento sendo segurado de formas distintas, como por exemplo, com o uso de cinta, podendo o músico ficar em pé se preferir, ou alocado sob uma das pernas, ou até mesmo sob as duas, estando o músico sentado. Este instrumento pode ser classificado como um membranofone, possuindo altura média.

Figura 12: Miniatabaque



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

d) Chocalho

Os músicos do grupo descrevem o chocalho como um instrumento confeccionado com caroço de tucumã e baja de manaiara. Esses materiais ficam ligados por cordas, de forma que quando sacudido promova atrito entre os caroços e bajas. Seu uso durante as músicas é quase que exclusivo para efeitos, mas podendo ser usado também para manter a base rítmica. É um instrumento de altura aguda. Trata-se de um idiofone.

Figura 13: Chocalho



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

e) Xeque-xeque de lata

Existem dois tipos de xeque-xeque que são confeccionados e utilizados pelo “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. O primeiro tipo consiste em uma lata cilíndrica, no seu interior são colocados sementes de sororoca, arroz ou milho. É um instrumento executado por agitação que permite o atrito das sementes com a lata, o músico o segura quase que sempre com uma das mãos, realizando movimentos para frente e para trás, podendo controlar a intensidade durante o ritmo. É utilizado para manter a base rítmica, assim como, pode ser utilizado para efeitos. A altura emitida é assentida como aguda. Seu nome parece ter uma relação onomatopaica. Configura-se como um idiofone.

Figura 14: Xeque-xeque de lata



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

f) Xeque-xeque

O segundo tipo de xeque-xeque, segundo eles, é construído com cabaça de jamarú e um cabo de madeira que serve para o músico segurar o instrumento. Na parte interna da cabaça são colocadas sementes de sororoca, arroz ou milho que entram em atrito entre si e com a cabaça. Igualmente ao xeque-xeque de lata, este feito de cabaça de jamarú, soa por meio de agitação, sendo também um instrumento utilizado para manter a base rítmica. Trata-se também de um idiofone. Instrumento de classificação aguda.

Salles descreve o “xequexeque” na Amazônia como um “Instrumento musical usado no carimbó e em outras danças populares. É um idiofone feito de folha-de-flandres, em geral no formato cilindro, contendo pedrinhas. Sacudido, produz som resultante do atrito das pedrinhas com o material de que é feito” (2003, p. 253).

Figura 15: Xequexequê



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

g) Agogô

O agogô confeccionado pelos músicos consiste em um instrumento feito com ouriço de castanha. Clodoaldo Viana, músico do grupo, me contou durante uma conversa que esse instrumento

é feito com uma base de madeira que sustenta os dois ouriços de castanha que ao serem tocados por baquetas de madeira, emitem sonoridades, um dos ouriços emite som mais grave, enquanto o outro emite o som mais agudo. Ele disse ainda que para cada ritmo executado pelo grupo, ele realiza uma variação diferente. Ele aprendeu a tocar sozinho e quando teve oportunidade aperfeiçoou sua prática em oficinas (Nota de Diário de campo).

A madeira utilizada na armação é marupá ou cedro, criando uma espécie de tripé que sustenta os ouriços. Esses ouriços emitem o som a partir do toque de baquetas em seus corpos, fazendo com que vibrem, dessa forma, produzindo sons, cada qual com sua altura, sem a necessidade de outra tensão. Trata-se de instrumento classificado enquanto agudo. É um instrumento idiofone.

Salles (2003) classifica instrumentos similares a esse como “Instrumento musical idiofone, de metal, usado no batuque. Compõe-se de duas campânulas de diferentes tamanhos unidas por uma haste de metal. Percutidas por uma baqueta de metal emitem dois sons distintos e variáveis de acordo com a confecção do instrumento” (p. 49).

Figura 16: Agogô



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Outro tipo de agogô também confeccionado pelo “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” se utiliza igualmente de ouriços de castanha. A mudança ocorre na armação que sustenta os ouriços, nesse segundo instrumento, eles são apoiados por apenas um cabo de madeira, o que os conecta são parafusos.

Figura 17: Agogô sem armação



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

h) Reco-reco

Para os músicos do grupo, o reco-reco é um instrumento construído de um gomo de bambu. No seu corpo são feitas ranhuras, o som é obtido por meio de raspagem feita por um pequeno bastão. Possui altura aguda. O nome parece ser uma designação onomatopaica. Caracteriza-se como um idiofone. Outra denominação seria de raspador, citado por Wagley (1957) nas festas de São Benedito (ver Capítulo II). Salles ao se referir ao reco-reco denominou de caracaxá, afirmando ser “Instrumento musical idiofone. Antigo e tradicional na Amazônia, usado por tapuios e negros. O mesmo que recoreco, reque-reque” (2003, p.118). Bertolini (2016), com a designação de reco-reco também o descreveu na pluriétnicidade musical Tikuna e Sateré-Mawé, em Manaus – AM.

Figura 18: Reco-reco



Fonte: Arquivo pessoal de Wildison Melo.

i) Atabaque

O atabaque utilizado pelo “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” não foi construído por eles, esse instrumento resulta de um presente dado por um professor de capoeira que esteve no Jauari. No entanto, a partir da posse do instrumento eles realizam manutenção, como a troca do couro. Eles utilizam nesse instrumento couro de veado, porco ou onça. A estrutura desse instrumento é similar ao miniatabaque, porém sem o uso de cordas para a afinação, estando esta condicionada ao sistema de parafusos que ao serem apertados configuram a afinação desejada. É um instrumento classificado em altura grave. Trata-se de

um membranofone. Salles (2003) descreve o atabaque da seguinte forma: “Tambor; tabaque, tambaque. Os tambores ocupam importante lugar nos cultos-afro-brasileiros. São instrumentos básicos no acompanhamento das danças e dos cantos cerimoniais” (p. 57).

Figura 19: Atabaque



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

j) Pandeiro

O pandeiro também não é confeccionado por eles. Trata-se de um instrumento utilizado, principalmente, no samba e no afoxé. Classificado como agudo. É um membranofone.

k) Violão e Contrabaixo

O violão e o contrabaixo são instrumentos que não são confeccionados por eles. Foram instrumentos introduzidos na prática musical, tanto pelo fato de existir pessoas que já sabiam tocar esses instrumentos, quanto pelo motivo de representar uma necessidade do grupo, no sentido deles desejarem harmonizar suas composições e tornar sua prática ainda mais variada a partir do uso de outros instrumentos que não se limitassem a percussão.

Wildison Melo explica sobre essa inserção no grupo:

Essa questão do violão é porque no caso já tinha alguns que tocavam violão, então como a gente estava agoniado pra fundar o grupo, pra que surgisse esse grupo e já tinha essas duas pessoas, um gostava de tocar contrabaixo e um que gostava de tocar violão, a gente já aproveitou esse lado que eles já tinham de gostar e só fizemos incluir os dois instrumentos dentro do grupo, violão e contrabaixo (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

O uso de instrumento de cordas já ocorria anteriormente. Mesmo durante a oficina de construção de instrumentos em 2010, eles contam que foi construída uma rabeca, porém não foi inserida na prática do *grupo*. No que diz respeito às práticas musicais que incluíam instrumentos de cordas, que são anteriores a criação do grupo, eles se referem ao sr. Deunilo que tocava rabeca. O sr. Daniel de Souza afirma ter aprendido a tocar banjo com o sr. Deunilo. Referem-se ainda as festas de *pau e corda* que consistia em música acompanhada de tambores, violino, banjo, construídos por eles mesmos, essas festas duravam vários dias. Em conversa com Rosivaldo Pinheiro, músico que toca violão no “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, ele me contou que aprendeu a tocar sozinho por volta dos 15 anos de idade ao ver seu primo tocar. Mariomá, músico que toca contrabaixo, também relatou, que aprendeu a tocar sozinho, logo no início do *grupo* fazia o baixo no violão, pelo fato de não possuírem o contrabaixo. Ele diz tocar o contrabaixo de forma *natural* por acreditar que fica mais adequado ao *grupo*, ou seja, tenta facilitar ao máximo, sem dificultar a prática.

Salles destaca que a viola foi disseminada na Amazônia pelos portugueses, desde os primeiros anos da ocupação, com o passar do tempo os “negros” começaram a utiliza-la, “viola e violão foram particularmente estimados pelos negros e ficaram associados á vadiagem dos escravos” (2016, p. 23). O violão e o contrabaixo são instrumentos cordofones.

Os músicos do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” realizam constantes manutenções nos instrumentos. Durante a pesquisa de campo pude acompanhar uma dessas atividades. A manutenção consiste principalmente na troca do couro, quando este furou ou não tem mais condições de uso, também é o momento para os instrumentos serem lixados e pintados com verniz. Algumas das práticas realizadas durante a manutenção são igualmente utilizadas durante a construção dos instrumentos, como por exemplo, o processo de preparação do couro.

Sobre a manutenção dos instrumentos Wildison Melo explica:

a gente via que ia ser preciso uma manutenção no decorrer do tempo, então a gente começou a pensar e alguns de nós começamos a guardar materiais, no caso pra fazer a manutenção desses instrumentos, uma das principais coisas que nós utilizamos é a pele de animais, pra confeccionar esses instrumentos, por exemplo, os tambores, os instrumentos de percussão, então alguns de nós fomos confeccionando. Como a gente vive aqui dentro de uma comunidade, vamos dizer, bem, bastante isolada do município e a gente tem um consumo bastante de caça e da pesca, a gente utiliza as peles dos próprios animais que a gente acaba consumindo e guardando já pra fazer a manutenção dos nossos instrumentos (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Quando se constrói um instrumento ou realiza-se a manutenção existe todo um processo no qual o couro escolhido passa por alguns preparos. Primeiramente, a escolha do couro, é fundamental esse momento, pois incide diretamente na obtenção do som desejado, sendo necessário escolher entre couros finos e grossos. Depois de escolhido é indispensável passar por um procedimento antes de ser colocado no instrumento.

O couro é colocado na água com cal para que ele possa amolecer. Isso porque após a caça, eles retiram o couro e deixam secando, dessa forma, quando resolvem utiliza-lo, este encontra-se duro. Ainda, com esse processo se torna mais fácil retirar os pelos, caso assim preferirem. Após isso ele é colocado ainda molhado no instrumento e em seguida é deixado em um local onde possa receber a luz do sol para que endureça, podendo desta maneira estica-lo.

O calor é umas das formas mais utilizadas para a afinação dos instrumentos, então deixa-lo sob a luminosidade do sol permite com que o couro estique. É importante destacar que o uso de couro de animais permite alterações inesperadas na afinação a depender do clima, por exemplo, em dias mais frios tendem a despertar, assim necessitando ser esticado.

Certa vez ao acompanhar umas das apresentações do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” em Manaus – AM, notei que Rodrigo utilizava um secador para aquecer o instrumento. Ao indaga-lo sobre o que via, o mesmo disse que isso era necessário, pois a apresentação era durante a noite e o instrumento precisava ser aquecido para melhorar a afinação.

Wildison Melo elucida sobre a afinação:

Bom, a parte de afinação, todos eles no caso, porque nossos instrumentos, os tambores eles são com pino, são tudo com pino, então a única afinação é a afinação com o calor é o calor que dá a afinação do instrumento, então no caso nós utiliza geralmente o sol, o calor sol pra aquecer um pouco, pro instrumento ter uma tonalidade [sonoridade] melhor pra quando a gente vai se apresentar (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

Rodrigo de Oliveira enfatiza também sobre a afinação, afirmando que não existe nada que determine uma afinação exata, permitindo chegar a um som desejado:

os instrumentos eles são todos rústicos, são todos uma coisa bem da natureza, uma coisa bem rustica mesmo. Então não tem como afinar esses instrumentos em uma variação pra chegar num determinado objetivo que a gente quer. Vamos dizer, chegou tal ponto que ele tá ok aqui, mas aí ele vai perder o som, então a gente tenta deixar no máximo possível ele esquentar, deixar esquentar mesmo, porque ele estando bem quente, ele custa a amolecer a pele. Então quanto mais ele fica quente, vamos dizer que a posição correta é essa, que ele fique bem quente a pele, fique bem dura, bem tesazinha, então ele tá perfeito pra tocar (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017).

Vale ressaltar que os instrumentos possuem alturas indeterminadas, ou seja, não podem ser precisamente afinados. Esses instrumentos possuem principalmente função rítmica, não sendo possível realizar escalas, possuindo em alguns casos um único som ou uma quantidade muito restrita. Diferentemente de outros instrumentos de percussão que não são usados pelo grupo, como por exemplo, o xilofone que possui alturas determinadas, podendo obedecer uma série melódica e harmônica, assim permitindo a afinação de suas notas.

É oportuno destacar, que essa prática em torno da construção de instrumentos se relaciona com o conhecimento sobre os recursos naturais presentes em seu território. É necessário conhecer a diversidade presente em seu meio, para que seja possível escolher e utilizar as madeiras, as sementes, os caroços e os couros que ajudarão a obter determinada sonoridade. Só é possível colher os materiais e criar os instrumentos havendo conhecimento sobre os recursos que a natureza disponibiliza, e isso eles possuem, significando uma relação direta e de pertença sobre o território.

Portanto, todas essas formas relacionadas aos instrumentos musicais do grupo, como construir instrumentos, igualmente, a manutenção deles, condizem com saberes e fazeres adquiridos e vividos de forma coletiva, seja por meio da memória social, seja pela transmissão de tradição oral. Eles são detentores dessa prática que circula entre eles e que se difundem entre os participantes mais jovens do grupo e demais quilombolas do Jauari.

3.3. O processo de transmissão do ofício musical

Gostaria de começar essa seção com uma nota etnográfica.

No início da tarde atravessei o rio, acompanhando Roberta, umas das professoras do Jauari, nos acompanhava também o Marquinho. Atravessamos de rabeta, Roberta estava avisando sobre uma reunião que

haveria no dia seguinte. Ao retornar do outro lado do rio, ouvi crianças tocando e cantando. Aquilo me chamou atenção e fui observar. As crianças tocavam em baldes e ao mesmo tempo cantavam músicas diversas, eles demonstravam bastante musicalidade, mesmo que improvisando os instrumentos, apresentavam pulso métrico preciso e ritmo constante. Não havia ninguém os ensinando, tudo ocorria espontaneamente, isso mostra que a prática musical entre eles acontece naturalmente (Nota de Diário de campo).

Talvez essa observação feita durante a pesquisa de campo seja significativa para compreender a transmissão musical que ocorre entre os quilombolas do Jauari. Usarei o termo transmissão de acordo com as análises de Queiroz (2010), o autor considera adequado esse termo ao invés de ensino e aprendizagem por considerar que o uso exclusivo desses termos limitam as análises e contextos das práticas. Acredita-se que na transmissão musical, estejam presentes tanto os processos de ensino e aprendizagem quanto “valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificando e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico” (p. 115).

O processo de transmissão dos saberes musicais no Jauari, que aqui incluem, tanto tocar quanto construir instrumentos estão centrados na ideia de culturas de tradição oral. Quero aqui elencar duas formas de transmissão musical. A primeira corresponde no que resultou a criação de um grupo específico de música como o “Grupo Cultural Encanto do quilombo” e o segundo diz respeito às crianças que já demonstram habilidades musicais em torno das práticas do grupo musical.

(i) Como já apresentado na primeira seção deste capítulo, o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” surgiu a partir da realização de uma oficina de construção de instrumentos musicais em julho de 2010. Os quilombolas do Jauari explicam que a oficina não objetivava a criação de um grupo musical específico, no entanto, a produção de instrumentos musicais acaba por incentivar essa criação. Mas o que quero aqui deixar claro é que a oficina foi apenas o ápice para a criação de um grupo musical, pois as práticas musicais no que tange a construção de instrumento e o fazer música em si, ou seja, tocar e cantar, eram práticas recorrentes na vida social deles. No decorrer desse estudo apresento vários exemplos, como por exemplo, as práticas musicais no Barracão de Pedra, ainda no século XIX, ou também, as narrativas de dona Maria Roberta de Souza e do sr. Daniel de Souza que privilegiam momentos musicais.

Dessa forma, fica claro após essas descrições que a prática musical que incide nos dias atuais no Jauari, sobretudo, do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” são fruto de

transmissão musical por meio da tradição oral. A música vem sendo transmitida desde os séculos passados até os dias atuais.

Thompson destaca que “Embora a vida social esteja em 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”, segundo o autor ainda as “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” (1998, p. 18).

(ii) No que diz respeito à prática musical referida às crianças e adolescentes, nota-se que a transmissão musical ocorre quase que totalmente por meio do ver, ouvir e experimentar. Eles crescem vendo os músicos do Jauari em suas práticas musicais, então é comum que sintam vontade de imitar.

Há também um trabalho realizado junto à catequese. No Jauari, em sua maioria são católicos, assim exercendo a prática de atividades relacionadas a essa religião, dessa forma, as crianças e adolescentes participam da catequese. Junto a essa atividade Rodrigo desenvolve o trabalho de ensina-los essa prática musical. Segundo ele a Igreja Católica possui relação direta com a *comunidade*, sendo importante, por exemplo, na demarcação da terra:

a nossa religião, ela pede nessa questão de repassar os métodos da comunidade pra aquelas pessoas que moram lá, para os catequisandos, a história da comunidade, então a história da comunidade tá ligado a isso, as culturas, as músicas, as pessoas que fazem as suas orações, sua ladainha, então tá ligado a catequese, então a gente tenta repassar dentro da catequese essa questão (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 15 de dezembro de 2017).

Rodrigo de Oliveira, uma das pessoas responsáveis em transmitir esse conhecimento musical, destaca que é um trabalho de “resgate”, sendo uma forma de estender a prática do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” também para as crianças e adolescentes. As crianças e adolescentes ao verem o grupo se apresentando fazem indagações, como enfatiza Rodrigo: “eles perguntam pra mim como é a música, das quais eu sei eu tento passar pra eles, mas eles se baseiam pela gente que toca, eles querem aprender, querem tocar como a gente toca” (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 07 de março de 2017).

A ideia é ensinar como tocar os instrumentos e até mesmo a dançar. Rodrigo ainda explica:

cada pessoa tem um dom assim pra qualquer coisa. Então depois que a gente tem um tempo trabalhando com eles vai vendo quem pega melhor no

instrumento, quem pega melhor no outro, quem não sabe tocar mais sabe cantar. A gente vai logo fazendo essa divisão pra entender, porque a música de antigamente eles tocavam não tinha uma coisa assim de perfeição, mas tinham pessoas que sabiam, eles tinham o dom de tocar, de cantar e sabiam fazer as festas deles e as crianças são assim também. Tem uns que não sabem tocar, ele escuta a música, mas não consegue acompanhar o ritmo, ele perde, então a gente coloca ele pra cantar e outro que consegue a gente inverte (Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, Oriximiná, entrevista realizada em 07 de março de 2017).

Nas vezes que acompanhei algumas apresentações do “Encanto do Quilombo”, observei a presença de crianças e adolescentes. Um exemplo a citar, foi a apresentação realizada no Pré-Círio³⁷ em Oriximiná, na ocasião se faziam presente duas crianças, um tocava o mini-atabaque e a outra tocava a mesa de sapucamba. Nesse dia acompanhei também o ensaio deles pela manhã, as crianças já se faziam presentes e durante esse ensaio eram orientadas a como proceder na prática durante a apresentação da noite. Esse momento mostra que já existe uma prática musical desenvolvida pelas crianças junto aos adultos. No mais, pretende-se criar o “Encanto do Quilombo Mirim”, grupo musical formado apenas por crianças e adolescentes. Essa proposta já circula no Jauari, tanto que na *Festa Cultural* realizada por eles em 2018, a programação incluía apresentações musicais das crianças e adolescentes, no entanto não foi possível realizar essa apresentação.

Se em algumas situações as crianças aprendem a tocar um instrumento nas escolas específicas de música, como foi meu caso, ou em um conservatório onde existem métodos de ensino e aprendizagem específicos e que se aproximam em vários casos aos métodos de ensino de tradição europeia, seja no que concerne os elementos de grafia e da gramática musical, seja nas formas de aprender a tocar um determinado instrumento com métodos de aperfeiçoamento. Nas práticas de tradição oral presente no Jauari não existe um padrão a ser seguido, normas pré-estabelecidas ou algo similar. Não existe uma escola que os ensine a música. A transmissão musical acontece de forma cotidiana, natural e contínua.

As formas de transmissão musical ou de ensinar e aprender são variadas nos mais diferentes grupos sociais. Sandroni *et. al.* (2016) ao realizarem pesquisas sobre a atuação de músicos em festas populares nos estados de Pernambuco e Paraíba, apontam que a “maioria dos músicos de forró se iniciou na música através da família, pelo exemplo ou estímulo do

³⁷ O Pré-Círio é um evento que antecede o Círio Fluvial Noturno de Santo Antônio, bem como as Festividades como um todo, realizadas em Oriximiná – Pará, entre o 1º e o 3º domingo do mês de agosto. O Pré-Círio reúne apresentações no intuito de receber devotos e turistas que chegam ao município para prestigiar as Festividades em homenagem a Santo Antônio, Padroeiro de Oriximiná.

pai, de irmão mais velho ou outro parente mais velho” (p. 285). Apontando para certo patriarcalismo, os autores citam, por exemplo, Luiz Gonzaga e Dominginhos.

O estudo desenvolvido por Tanaka-Sorrentino (2012) na Escola de Samba Malandros do Morro, por exemplo, mostra uma “educação popular” voltada para a aprendizagem de pessoas da comunidade, visto como um espaço “extraescolar”, a autora percebeu uma maneira popular de transmissão musical, entendendo-a como novas formas de educação, trata-se de meios desenvolvidos para a “preservação de saberes comunitários e de sua transferência de uma geração para outra” (p. 34).

Ao tratar da capoeira angola no que se refere ao ensino e aprendizagem, Candusso (2009) enfatiza que “A transmissão dos saberes na capoeira angola segue formas peculiares e, de certa forma, típicas junto a outras manifestações da cultura popular, tendo em comum a vivência em comunidade” (p. 96). Candusso aponta ainda aspectos como a observação, repetição e imitação, para a autora a circularidade representa como “os saberes se movem em todas as direções: todos ensinam e aprendem, compartilhando seus saberes” (p. 191), ela afirma ainda:

A **circularidade** propicia as trocas de saberes, tendo como base de sustentação o **comunitarismo** enquanto relações humanas e a comunidade como terreno fértil. A **musicalidade** permeia a circulação dos saberes movidos e transportados pela **oralidade**, **corporalidade**, pela **memória**, através da **ludicidade**, tendo como ponto de referência a **ancestralidade** (2009, p. 192) (g.a.).

Arroyo (2000) ao empreender sua pesquisa através do olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem em contextos diversos, observou no ritual do Congado, em Uberlândia – MG, que:

O ensino e a aprendizagem de música no Congado estão articulados com um contexto ritual que os particulariza. Ensinar e aprender os *batidos* das *caixas*, a *dança*, o canto significa ensinar e aprender a ser congadeiro. As crianças, imersas desde muito pequenas nesse contexto, apropriam-se desse saber musical pela observação, imitação, experimentação e escuta (ARROYO, 2000, p. 16) (g.a.).

O processo de transmissão do ofício musical está implícito na performance musical, entendendo que a transmissão oral de conhecimento musical perpetua nessa prática. Merriam (1964) afirma que “cada cultura molda o processo de aprendizagem de acordo com seus próprios ideais e valores” (p. 145)³⁸. Para o autor a música como som, assim como o

³⁸ No original: [...] each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

comportamento musical é “transmitido de geração em geração, ou entre indivíduos da mesma geração” (Idem)³⁹.

3.4. O processo criativo

Os elementos que compõem a prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” são significativos dentro de todo o processo criativo. A composição das letras das músicas e a harmonização, dizem muito sobre o significado da prática. A figura do compositor é comum em grupos musicais, elemento herdado da tradição ocidental, no entanto, não compartilhado por todas as sociedades. No caso do “Encanto do Quilombo” o compositor existe, possuindo função de fundamental importância no processo criativo. Alinhando a isso, Béhague enfatiza que o “conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical” (1992, p. 8).

Dona Marina Lúcia Figueiredo, quilombola do Jauari, cantora no “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, é a pessoa que compõem algumas das músicas do grupo. Como ela mesma afirma: “eu canto e componho”. Ela combina as duas funções. A abordagem de Béhague é importante neste contexto, para compreendermos alguns pontos.

Fazer música, compor cantos pode ser uma atividade de qualquer um que tenha a vontade e a habilidade. O compositor como especialista não parece existir em muitas sociedades, ou quando é reconhecido como tal (i.e. desempenhando essa função especial) pode combinar outras atividades com a sua criação musical (execução musical, fabricação de instrumentos, ou ainda desempenho de uma função mágica ou religiosa). A ideia de uma pessoa ser reconhecida como compositor e nada mais na sociedade em que opera parece ser tipicamente ocidental (1992, p. 8-9).

Algumas teorias etnomusicológicas são pertinentes para entender o processo composicional de dona Marina. Merriam aponta alguns aspectos que são pertinentes para entender a música em relação com o comportamento humano. Para o autor a música “é o resultado de processos comportamentais humanos moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma cultura particular” (1964, p. 6)⁴⁰. Para o autor a relação entre música e comportamento humano é significativo, pois este último determina a música.

As formas como cada música é inserida nas diferentes sociedades são diversificadas, bem como, o entendimento sobre os compositores. Seeger aponta que “Das ideias sobre a origem e a composição da música provém uma indicação importante do que seja a música, e

³⁹ No original: [...] transmitted from generation to generation, or between individuals of the same generation.

⁴⁰ No original: [...] is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture.

de como ela se relaciona com outros aspectos da vida e do cosmos de uma comunidade” (2015, p. 115). No caso dos Kisêdjê os cantos foram introduzidos de três formas. De acordo com Seeger:

Alguns cantos eram considerados muito antigos, sendo suas origens descritas em mitos referentes a tempos bem remotos. Outros mostravam-se inéditos em dada cerimônia, e quem os ensina eram homens ditos ‘homens sem espíritos’, que, em alguns aspectos, se assemelhavam ao que chamaríamos de ‘compositores’. Outros cantos eram adquiridos por meio do aprendizado por estrangeiros. No conjunto, se assumia que todos os cantos eram provenientes de fora da sociedade Kisêdjê. Cada forma de introdução tinha, no entanto, suas características próprias (Idem, p. 115).

Béhague (1992, p. 6) apresenta quatro premissas, que segundo ele “servirão de apoio para a abordagem basicamente etnomusicológica” dos elementos que fundamentam o fenômeno da criação musical. (i) Aponta que o olhar etnocêntrico europeu que herdamos nos dirige a um conceito em que o “sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não-musical”. Contudo, o sistema musical está atrelado a outros elementos não-musicais, assim “o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais, e estético-ideológicas” (1992, p. 6).

(ii) Refere-se ao aspecto da cultura musical em quatro itens. Primeiro em relação à “forma” que “inclui a entidade física percebida: um canto, uma ocasião musical ou uma parte dela, um instrumento ou uma obra musical” (1992, p. 6). O segundo é o “processo”, que envolve o ato de compor e que possui uma “forma determinada sócio-culturalmente, assim como a obra sendo composta; o ato em si, no entanto, é um processo” (1992, p. 6). O terceiro está ligado ao “conteúdo”, que está relacionado às “mensagens conscientes e inconscientes transmitidas através da música e da atividade musical” (1992, p. 6). O quarto dá conta dos “determinantes ideológicos”, em que a criação musical relaciona-se “a visão de si mesmo em relação à visão do mundo, estética, valores sócio-culturais e conceitos que dão significados a mensagens, moldes e processos musicais” (1992, p. 6).

(iii) Indica que o “significado da música é extra-musical” (1992, p. 7). Nesse aspecto, Béhague fundamenta recorrendo a Blacking, enfatizando que as relações extramusicais são mais significativas que as relações tonais dentro das estruturas sonoras. Este fator está atrelado ao contexto social e com isso Béhague deixa claro que o “contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição política-ideológica do mesmo” (1992, p. 7).

Nesse aspecto, volto a abordagem empírica para apontar que algumas das composições feitas por dona Marina, refletem aspectos políticos, fazendo referência ao movimento quilombola. Dona Marina é esposa do sr. Daniel de Souza, liderança quilombola de Oriximiná e do Pará, com isso a vivência dentro desse cenário político-organizativo dos quilombolas acaba por refletir de alguma maneira nas formas de criar música.

Para Béhague, “Por política deve entender-se a visão teórica básica da ordem social em que se incluem as relações de poder entre os atores sociais de um grupo determinado e as funções destes atores na rede de interação” (1992, p. 7). Quando se recusa a posição ideológica do compositor consiste em “negar as atribuições como ser social. [...] Portanto, a posição sócio-política do compositor se torna de suma importância para entender o processo de criação musical” (1992, p. 7).

(iv) A última premissa de Béhague refere-se à obra musical, para ele, a execução é responsável por dar sentido total à obra musical. Desta forma, a “etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição” (1992, p. 7). Dessa maneira, a música só existe quando há recepção dos ouvintes.

No caso das músicas do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” existem músicas compostas por quilombolas do Jauari, a citar, por exemplo, o sr. Daniel e dona Marina, sendo a maioria das composições desta última. No entanto, existem ainda músicas diversas que compõem o repertório do *grupo*, seja de quilombolas de outras comunidades, bem como de músicas de outros artistas, incluído no repertório do *grupo* pela influência midiática, como por exemplo: Dona Onete, Pinduca, Lia Sofia. Mas atentarei aqui, exclusivamente, as composições feitas no Jauari.

As composições feitas por dona Marina possuem características próprias, existe um modo escolhido ou transmitido a ela que a referencia a compor de tal maneira. Béhague diz que a “experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação”, além disso, o “criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões” (1992, p. 11-12).

Dona Marina afirma ter seguido o exemplo de seus avós e pais que *na época* chamavam as composições de *chula*, e que segundo ela, hoje é *paródia*. Dona Marina explica que a *chula* era “a música toda voltada mesmo pra dentro da realidade, do dia-a-dia assim sabe, e os nossos antigos gostavam de fazer esse tipo de *chula*, por exemplo, essa música do

Tatu, é uma chula” (Marina Lúcia de Souza, Jauari, entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017).

O sr. Francisco Hugo, também se refere a *chula*, ao mostrar sua admiração pelas pessoas que dominavam essa forma de composição:

eu ficava muito admirado era das pessoas que tipo Sebastião Reque, que não estudaram, que conseguiu compor música, convivendo com o que aconteceu hoje. Tipo, ele fazia, por exemplo, vocês estavam jogando hoje aqui dominó, vocês estavam conversando, se ele tivesse amanhã aqui com vocês durante vocês estarem juntos, agora ele tava compondo a música contando a história de vocês.

Aí ele ia falar que você tava jogando com o fulano, mas que o fulano com o fulano tavam fazendo murundanga, que a Nilsa tava acendendo um cigarro, que num sei quem tava, ele entoava tudo na mesma hora e dava certo. Ele era especialista em música. Ele sentava, se nós tivéssemos 10 pessoas aqui, ele sentava com o cavaquinho dele lá e aí nós ficava despercebido falando que nós tinha de conversar e ele terminava, nós parava aqui e entoava a música (Francisco Hugo de Souza, Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Ainda segundo o sr. Francisco Hugo, a *chula* consistia em contar uma história, um acontecimento, compor uma música a partir do que estava acontecendo em determinado momento. Dona Marina e o sr. Francisco Hugo me contaram que a música *Samba do Tatu*, que faz parte do repertório do “Encanto do Quilombo” é uma *chula*. Apresento a seguir a letra dessa música:

Samba do Tatu

O Rio Erepecuru

Terra do meu nascimento

Vou embora para o rio das cobras

Será meu acampamento

Farinha seca mingau de cará

Não me jogue na água que não sei nadar

Cordão da saia que aperta o cós

As cadeiras das mulatas que mata nós

Minha gente venham ver

O Samba do Tatu

O bicho foi guisado

Quem comeu foi o doutor

Farinha seca mingau de cará

Não me jogue na água que não sei nadar

Cordão da saia que aperta o cós

As cadeiras das mulatas que mata nós

A folha da malva rosa

De noite caiu no chão

*Quando os meus olhos te ver
Ai de doer meu coração*

*A folha da malva rosa
De noite pede favor
No meio dos invejosos
Ai ninguém pode ter amor*

*Mas a fofoca
Agora já conta broca
Vai dançando carioca
Vai pedindo uma xicara de moca*

***O Rio Erepecuru [...]
Farinha seca mingau de cará [...]***

Essa música, apontada como uma *chula* pelos quilombolas do Jauari, sempre está presente nas apresentações do “Encanto do Quilombo”. Foi composta há anos atrás por um dos *antigos*, e versa sobre a visita de um doutor. A *chula* é apontada por Salles (2016) como derivada ou associada ao *lundu* na Amazônia. Para o autor a *chula* é “dança e canto de origem portuguesa presente em várias regiões do país e, no Pará, especialmente na ilha do Marajó” (2016, p. 61).

A partir da *chula*, por exemplo, até as composições atuais, nota-se que existe uma relação entre o compositor e aquilo que ele vivência dentro de seu contexto sociocultural. Para entender a música dos quilombolas do Jauari, especificamente, do “Encanto do Quilombo”, é necessário compreender a cultura em que ela é motivada, assim como, os significados que giram em torno da prática. Por isso, a necessidade de abordar desde o primeiro capítulo desta pesquisa aspectos históricos presentes na memória social dos agentes sociais, pois a música tem sido suscitada e ressignificada de acordo com as relações sociais dos envolvidos.

Dona Marina afirma que sua inspiração vem dessas pessoas que faziam essas composições, como a *chula*, algo que está relacionado a uma prática familiar. Ela afirma possuir facilidade para compor músicas, e que as músicas que compõem atualmente são voltadas para a realidade dos quilombolas.

porque a nossa música é tudo assim voltado pro nosso sofrimento. Que vai do pensamento as vezes que a gente tem, que eu tenho. E é uma coisa assim que veio desperta de um certo tempo pra cá. Despertou essa facilidade assim pra mim, sei lá compor assim sabe, e vendo, eu inspirei muito assim no sofrimento do nosso povo. E assim, teve também, o movimento, acompanhando o movimento, que o Daniel passou muito isso também pra gente e quando também, tinha vezes que ele fazia música eu também tava no lado dele e as vezes eu ajudava ele também. E de repente aquilo me despertou assim (Marina Lúcia Figueiredo de Souza, Jauari, entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017).

É uma forma de viver e representar simbolicamente através da música elementos que exprimem suas formas de relação com o “espaço social” (BOURDIEU, 2008). Dona Marina enfatiza que suas músicas retratam o movimento quilombola pela titulação do território, bem como, também, músicas que sejam contra a discriminação e o preconceito. Além disso, há músicas que revelam o sentimento pela natureza, como o rio e as cachoeiras. O seu processo criativo é algo espontâneo e que não exige um tema pré-definido, como ela afirma: “Olha isso vem na hora! Sei lá, é uma coisa que assim, a modo desperta. Quer ver quando eu tô sozinha, melhor ainda, quando a gente tá sozinha, que a gente fica bem concentrado, aí tá bem inspirado pra fazer esse tipo de coisa” (Marina Lúcia Figueiredo de Souza, Jauari, entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017).

Na composição das músicas do “Encanto do Quilombo” a letra e o ritmo surgem de forma indissociável. Dona Marina explica que para ela é mais fácil criar a letra de acordo com o ritmo, ela comenta: “se eu vou compor um xote, eu faço a letra de acordo do xote, se é um carimbo também, se é uma música lenta, ou um brega, ou bolero, eu faço assim” (Marina Lúcia Figueiredo de Souza, Jauari, entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017).

Dona Marina adotou uma forma em seu processo criativo. Após escrever a letra, ela grava a música sozinha, cantando em seu celular, de maneira a verificar a melodia da música. Ela diz: “Eu gravo no celular, de lá eu pego a toada, aí eu vou lá com os meninos”. Ir “com os meninos” significa apresentar a letra e a melodia aos músicos que tocam violão e contrabaixo para que juntos possam harmonizar.

Rosivaldo Pinheiro, quilombola que toca violão no grupo, informa que por vezes recebe a letra já com o ritmo, e/ou é consultado, junto de Mariomá, quilombola que toca contrabaixo, para verificar a questão do ritmo. Neste caso podem ocorrer mudanças naquilo que é apresentado por dona Marina, a mudança pode ser no ritmo ou gênero musical, tentando encaixar um *ritmo* que *combine* com a música (letra). Em relação a tonalidade, é verificado nesse momento também, de acordo com a altura da voz de quem for cantar. Mariomá, também me contou o mesmo fato, a música já é apresentada a eles com letra e ritmo e só acrescentam as *notas* (acordes). Neste sentido, isso corresponde à fase inicial da criação de uma música - letra, melodia e harmonia; a próxima fase indica a inserção do batuque, ou seja, a parte percussiva, ritmada pelos instrumentos de percussão.

A primeira música composta por dona Marina é “Encanto do Quilombo”, apresento-a a seguir:

Encanto do Quilombo

*Eu sei é o encanto do quilombo,
Que encanta nossa raça
E enriquece o mocambo*

*É no baque do tambor
Que alegria a multidão
Relembra o antepassado
E a nossa tradição.*

Eu sei é o encanto do quilombo [...]

*Ainda tem a sapucamba
Que é batida com amor
Com os sons dos tambores
E o nosso agogô.*

As formas composicionais são próprias de cada grupo. Prass (2009) ao estudar as tradições performáticas entre quilombolas do Rio Grande do Sul afirma que “Não se fala muito em composições no ambiente do *Maçambique*. A maioria dos *cantos* vem passando de geração em geração” (p. 255) (g.a.). Merriam (1964) levanta algumas questões pertinentes à composição e todo o processo que a envolve:

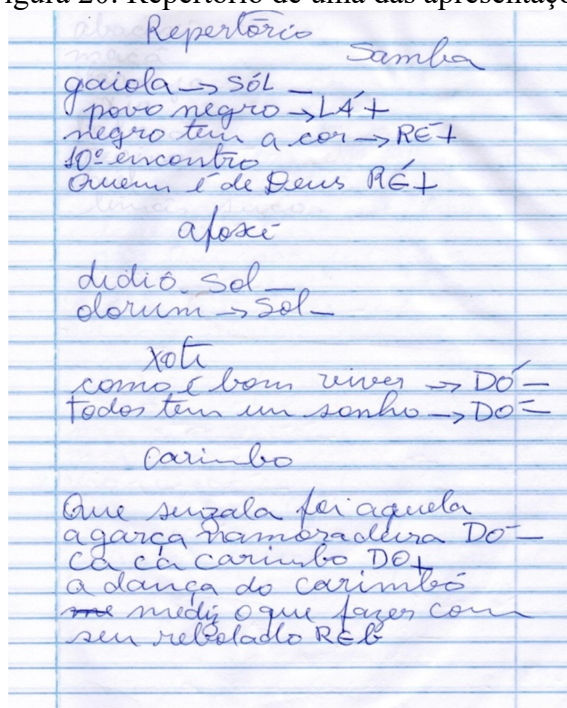
A composição parece claramente ser o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não deve diferir radicalmente entre povos letrados e não letrados, salvo na questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando vista do ponto de vista analítico. Compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para a sociedade em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a reformulação de materiais antigos, a incorporação de material emprestado ou antigo, improvisação, recriação comunitária, criação resultante de experiência emocional particularmente intensa, transposição e composição da idiosincrasia individual. A composição dos textos é tão importante quanto a composição da estrutura sonora. A composição envolve aprendizagem, está sujeita à aceitação e rejeição do público e, portanto, faz parte do amplo processo de aprendizagem que contribui, por sua vez, para os processos de estabilidade e mudança (p. 184)⁴¹.

⁴¹ No original: Composition seems clearly to be the product of the individual or a group of individuals and not to differ radically between literate and nonliterate peoples save in the question of writing. All composition is conscious in the broadest sense of the word when viewed from an analytic standpoint. Composers may be casual individuals, specialists, or groups of people, and their compositions must be acceptable to society at large. Techniques of composition include at least the following: the reworking of old materials, the incorporation of borrowed or old material, improvisation, communal re-creation, creation arising out of particularly intense emotional experience, transposition, and composition from individual idiosyncrasy. Composition of texts is quite as important as the composition of the sound structure. Composition involves learning, is subject to public acceptance and rejection, and is therefore a part of the broad learning process which contributes, in turn, to the processes of stability and change.

Considero nesse estudo os ensaios para apresentações como um elemento significativo no processo criativo. Apesar das músicas serem criadas antes dos ensaios, observei por vezes que durante os ensaios, alguns elementos foram passíveis a alteração, com exceção da letra em si e do ritmo ou gênero musical. Não existe um padrão para as músicas, com exceção das letras, por exemplo, as introduções das músicas variam a cada apresentação, no ensaio é definido, podendo começar com instrumentos diferentes, violão, batoque ou voz a cada apresentação. As variações e improvisos durante as músicas também mudam, permanece somente o gênero.

Nesses ensaios uma das primeiras coisas a serem verificadas é o repertório, quando se lista as músicas a serem executadas durante a apresentação. Seguindo, é verificada a tonalidade das músicas. Quando eles se referem a *que nota é?* ou *qual é a nota?*, eles estão se referindo a tonalidade da música. Por mais que após a criação da letra e música (melodia e ritmo) – fase inicial do processo criativo, a mesma seja harmonizada, ainda durante o ensaio é possível mudanças, no que se refere à tonalidade, que dependerá do conforto tonal para cada cantor do grupo. A partir daí é verificado novamente a progressão harmônica. Notei isso durante alguns ensaios que observei, bem como Mariomá me contou certa vez durante uma conversa. Para ele é necessário entrosamento, que por vezes mesmo com pouco ensaio conseguem desempenhar boas apresentações.

Figura 20: Repertório de uma das apresentações



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Esse repertório corresponde às anotações feitas por dona Marina, em um dos ensaios para a apresentação na *Festa Cultural* do Jauari. As músicas são classificadas por gêneros, ao lado do nome das músicas é grafada a tonalidade das músicas, nota-se que eles não utilizam o sistema de notação musical, e sim uma forma própria. Fazem uso dos nomes das notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si; e para classificar em maior ou menor, empregam o sinal de adição (+) para tonalidades maiores e o sinal de subtração (-) para tonalidades menores. Nesse repertório constam tanto as músicas autorais quanto as músicas não autorais.

Outro elemento verificado nos ensaios corresponde à *velocidade*, eles se referem dessa forma quando querem definir o andamento das músicas. Ainda durante os ensaios é possível notar quanto às formas musicais, elas podem variar, eles definem nesse momento quantas vezes a música será executada, se haverá introdução e qual instrumento fará essa introdução, verifica-se ainda quantas vezes será executada cada estrofe, a fim de criar uma estrutura de seções, que na música deles é baseada principalmente em parte A e parte B. Nas músicas do “Encanto do Quilombo” uma das partes corresponde ao refrão, podendo varia entre parte A ou B, ou seja, a música pode iniciar ou não por um refrão. Neste sentido, a estrutura ou forma musical possui uma distribuição diversa na composição, podendo ser definida e redefinida quantas vezes eles preferirem durante os ensaios.

Contudo, observa-se um saber verbal-musical próprio, quando os músicos não se prendem a determinações pré-estabelecidas pelo sistema de notação musical. Eles determinam como conceituar os elementos que fazem parte de sua prática musical.

3.5. A performance musical

Para entender essa prática do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” me reporto ao conceito de performance cultural de Richard Bauman (2014, p. 739):

eventos de exposição altamente reflexiva – formas culturais acerca da cultura – nas quais os significados e valores mais profundos de uma cultura estão incorporados, representados e postos em exposição diante de um público. Assim materializadas e exibidas, estas representações permitem não somente a contemplação de verdades reconhecidas e que possuem autoridade, mas também a experimentação, a crítica e até a subversão. Assim, as performances culturais, nesta linha de pesquisa, fornecem ao antropólogo, ao teólogo, ao sociólogo ou ao historiador uma perspectiva privilegiada da cultura, uma porta de entrada iluminadora para perceber como os participantes se veem da forma como são e da forma como poderiam ser.

Alguns estudiosos do campo da etnomusicologia conceituaram a performance musical. Blacking anotou que “Toda *performance* musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema” (2007, p.204). Para o autor o fazer musical envolve outros elementos sociais que fazem sentido no processo, como exemplo, autor cita sua pesquisa com os Venda, na África do Sul, quando buscou compreender como as crianças eram preparadas para a música dos adultos, Blacking percebeu que existia uma relação entre estruturas musicais e os padrões da vida social e cultural.

Seeger (2007) ressalta que “Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical” (p. 238), a música deve ser significativa a eles e ao público, ainda para Seeger “Os músicos têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público” (Idem), este também possui expectativas em relação a performance.

Para Oliveira Pinto (2001) a ideia de performance musical passa de uma análise dos elementos estruturais da música, para uma análise do “processo” musical e das especificidades que englobam a música. Para o autor a performance na etnomusicologia “trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (p. 228).

Gostaria de pensar a performance musical do “Encanto do Quilombo” para além de uma análise tão-somente do grupo, isto é, busco refletir a prática musical como extensão daquilo que ela provoca não só aos músicos, mas também ao público. Para tanto, os elementos extramusicais como dia, lugar, função das apresentações, são aspectos representativos para o entendimento da performance.

Certa vez conversando com Wildison Melo, em sua 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 *festa*, lhes resta menos tempo para se dedicarem, exclusivamente, à apresentação. Wildison citou a apresentação feita na *festa* da Comunidade Quilombola da Pancada, quando tocaram até a madrugada, fazendo os que estavam ali presentes dançarem durante toda a noite.

Essas performances musicais criam aspectos que vão além do “Encanto do Quilombo” em si, como por exemplo, a resposta do público em relação à prática do grupo, o público cria uma afinidade com a música e acabam por dançar.

A relação entre música e dança não é uma regra na prática do “Encanto do Quilombo”, como, por exemplo, acontece no Aiué, quando a música e a dança se completam, ambas são indissociáveis, dependendo uma da outra para que a prática em si ocorra. No “Encanto do quilombo” 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 do grupo, ou a inclusão de dançarinos próprios do grupo. A não ser na corporalidade que estabelece relação direta com a prática de tocar os instrumentos. Oliveira Pinto (2001) afirmar que tocar um instrumento é uma ação basicamente corporal, seria como uma extensão do corpo humano.

A relação entre música e dança que gostaria de me referir corresponde a uma afinidade entre o “Encanto do Quilombo” e o público. Pois o dia, o lugar, o repertório pode ser significativo para a performance musical. E aqui amplio o sentido de performance musical, não apenas à prática do grupo, mas também para o que o grupo provoca em quem os assiste. A dança ocorre de forma voluntária, não sendo parte direta do grupo, mas representa o resultado da prática musical por parte de quem ouve.

No caso do Aiué, como exemplo novamente, a dança possui movimentos quase que definidos, pois os personagens são responsáveis pelos movimentos da performance. No caso do “Encanto do Quilombo” a dança é 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. Por isso, a percepção de que não há um movimento específico e nem uma norma pré-estabelecida.

Turino (2008) enfatiza dois tipos de performance a participativa e a presentacional.

Brevemente definida, *performance participativa* é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções de artista-audiência, apenas participantes e participantes potenciais que desempenham funções diferentes, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas em alguma função da performance. *Performance presentacional*, em contraste, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem música para outro grupo, a audiência, que não participam da música ou da dança (p. 26)⁴² (g.a.).

Para o autor existem muitas formas de participação musical, no entanto, ele usa a ideia de participação no “sentido restrito de contribuir ativamente para o som e movimento de um

⁴² No original: Briefly defined, *participatory performance* is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role. *Presentational performance*, in contrast, refers to situations where one group of people, the artists, prepare and provide music for another group, the audience, who do not participate in making the music or dancing.

evento musical através de dança, canto, batendo palmas e tocando instrumentos musicais quando cada uma dessas atividades é considerada integral para a performance” (2008, p. 28)⁴³.

O que quero estabelecer através dessa análise de Turino é que por vezes a prática musical do “Encanto do Quilombo” possui uma relação direta 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. De certa forma, Turino, enfatiza que “Dependendo da tradição musical, provavelmente há muitos conjuntos que combinam atitudes presentacional e participativas” (2008, p. 55)⁴⁴. Penso que no caso do “Encanto do Quilombo” seja possível estabelecer essa relação.

Oriximiná, 05 de agosto de 2017

Por volta de 20 horas iniciava as apresentações do Pré-Círio de Santo Antônio. Havia chegado cedo, neste dia tinha duas funções, a de músico e a de pesquisador. Junto de um grupo de amigos músicos, havíamos sido convidados pela organização do evento para realizarmos uma pequena apresentação de abertura do evento, assim formamos o “Grupo Musical Trombetas”. Ao me preparar para a apresentação juntamente com meus amigos, notei que os músicos do “Encanto do Quilombo” começavam a chegar e a se reunir ao lado do palco que foi montado em frente à Igreja Matriz da cidade. Nos apresentamos. Em seguida me dirigi para próximo dos músicos do “Encanto do Quilombo” e conversei com eles até o momento de se conduzirem ao palco.

A apresentação do grupo nesse evento não era longa, foram selecionadas no ensaio, em média seis (6) músicas. Para a apresentação o grupo se dispôs no palco de forma que todos pudessem ser vistos, ao mesmo tempo em que ajustavam seus instrumentos ao equipamento

⁴³ No original: restricted sense of actively contributing to the sound and motion of a musical event through dancing, singing, clapping, and playing musical instruments when each of these activities is considered integral to the performance.

⁴⁴ No original: Depending on the musical tradition, there are probably many ensembles that combine presentational and participatory, atitudes [...].

de som. Vale ressaltar que em todas as suas apresentações que observei, eles utilizavam equipamento de som, tanto para os instrumentos quanto para os cantores.

Ao observar essa performance do grupo, notei que houve mudanças na apresentação em relação aquilo que eles tinham ensaiado durante a manhã. Durante a apresentação, surgiu um convidado, desta forma, eles precisaram alterar o repertório programado para que o cantor convidado, que estava no evento assistindo, pudesse participar. Tratava-se de um músico quilombola conhecido entre eles.

Havia nessa apresentação três (3) cantores. O primeiro a cantar foi o sr. Daniel, seguido de Jadernaldo e, por fim, dona Marina. Durante cada execução da música não houve mudança no espaço, no sentido de ocupa-lo de forma diferente ao que eles estabeleceram ao adentrar no palco, com exceção dos cantores que faziam uso mais amplo do palco. Destaco a última música, *Senzala*, o grupo acrescentou movimentos de capoeira em determinado momento. A música foi executada com participação de todos os instrumentos, quando chegou à última vez do refrão, os instrumentistas pararam de tocar e passaram a bater palmas, a música permanecia sendo cantada por dona Marina, apenas um instrumento permaneceu. Tote nessa música tocava o xequexequê de lata, no momento em que chegou ao refrão, ele trocou de instrumento passando a tocar o atabaque. Assim criou-se uma seção na música, quando se ouvia apenas a cantora, o atabaque e as palmas dos demais músicos, ao mesmo tempo dois dos músicos, Rodrigo e Iago, apresentavam movimentos de capoeira. Em seguida retornavam aos seus lugares e todos os outros músicos voltavam a tocar seus instrumentos.

Senzala

*Que senzala foi aquela
Que nosso ancestrais nasceu
Foi uma grande senzala
Que a senhora escolheu
Foi na África do sul
Que a história aconteceu
Vindo de lá para cá
Muita luta e correria
E assim nós conseguimos
A tal carta de alforria.
E o quilombo festejando,
A festa da libertação
E convida pra dançar
A festa da libertação.
Movimente o seu corpo
Entre nessa brincadeira
Jogando pro lado e pro outro
No gingado da capoeira*

*No terreiro da senzala
Nas noites de lua cheia
O negro batia tambor
E jogava capoeira*

*É brincadeira
O pula, pula na roda da capoeira
É brincadeira
O pula, pula na roda da capoeira.*

Essa foi a última música apresentada pelo “Encanto do Quilombo”. Na figura a seguir é possível notar algumas das descrições feitas. Bem como é possível observar a vestimenta adotada pelo grupo, como uma forma de uniformizar os membros.

Figura 21: Performance musical no Pré-Círio de Santo Antônio, Oriximiná (PA)



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

A descrição de momentos da performance musical acima, podem ser observadas de acordo com as análises de Turino (2008) como “performance presentacional”. Outro exemplo que também pode ser apontado são as performances musicais realizadas em Manaus-AM. A citar a apresentação feita no Museu da Amazônia - MUSA, tratava-se de uma atração musical em um evento⁴⁵ realizado pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Na apresentação no Quilombo do Barranco de São Benedito, observei como uma performance “presentacional” e ao mesmo tempo “participativa”, pois o *grupo* foi tratado como atração musical, mas também houve interação com o público, levando alguns a dançarem.

⁴⁵ O evento de que se trata é o I Simpósio de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas – ISIPICH, no mesmo evento ocorreu o lançamento dos livros “Os primórdios da Antropologia Brasileira” de Roque Laraia, Coleção Jornadas Antropológicas – Projeto Nova Cartografia Social e “A Tradicionalidade da Ocupação Indígena e a Constituição de 1988: A territorialização como instituto jurídico-constitucional” de Daniel Viegas.

Figura 22: Performance musical no MUSA, Manaus (AM)



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Figura 23: Performance musical no Quilombo do Barranco de São Benedito, Manaus (AM)



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Comunidade Remanescente de Quilombo Boa Vista Cuminá, Oriximiná (PA). 13 de abril de 2018

Por volta de 21h30min saímos em direção a Comunidade Boa Vista Cuminá, estava na companhia de Hugo (Lerio) e sr. Francisco Hugo. Era uma noite com pouca luminosidade. Ao adentrarmos no Cuminá, rio mais estreito em relação ao Erepecuru, a atenção se redobrava, mas sempre confiei em fazer viagens noturnas na companhia dos quilombolas do Jauari, eles conhecem cada ponto dos rios que navegam. Não demorou muito para as luzes da Comunidade Boa Vista Cuminá começarem a serem vistas por nós. Ao chegarmos, notei que muitas embarcações já estavam lá. Ainda do rio, podíamos ouvir a música que ecoava da

Ramada. A Ramada é o lugar da festa, espécie de salão montado para tocar e dançar. Nos dias atuais a Comunidade Boa Vista Cuminá revive a *Festa da Ramada*. Por vezes no Jauari o sr. Francisco Hugo e dona Nilsa me contavam que na Ramada as mulheres ficam de um lado e homens de outro, aquela que recusasse o convite para dançar de algum rapaz, era retirada da festa. Quando chegamos, a *Festa da Ramada* estava terminando, conseguimos apenas ver do lado de fora uma parte da desfeiteira. Pouco tempo depois, fomos assistir as apresentações culturais de grupos musicais e de dança no *Barracão Comunitário*. O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” se apresentou nessa noite, apenas seis (6) músicos estavam presentes, no entanto, animaram a noite. Jadernaldo cantava, Bago (Rosivaldo) e Bilala (Reginaldo), no violão e na mesa de sapucamba, respectivamente, acompanhavam o canto também. Rodrigo tocava o bumbo, Mariomá no contrabaixo e Renato no xeque-xeque de lata. Este último é filho de Bilala, nota-se que mesmo criança, é inserido nas apresentações. Foi uma das últimas apresentações da noite. Quando o grupo iniciou, notei que grande parte do público estava nas laterais do Barracão ou até mesmo fora dele. Ao ouvirem as músicas tocadas pelo “Encanto do Quilombo”, começaram a se direcionar ao centro do *Barracão*, formaram pares e começaram a dançar. Nesta apresentação, notei que o repertório utilizado foi variado, tocaram tanto as músicas tidas por eles como tradicionais, quanto bolero, brega, xote. Tocaram por quase 2 horas, terminando já na madrugada. Vendo essa apresentação, lembrei-me de certa vez, quando Tote me contava que as apresentações feitas nas *Festas Culturais* das comunidades quilombolas, são algumas das principais apresentações que o grupo faz. Ele me contou ainda da vez que foram a Comunidade da Pancada, quando tocaram até a madrugada e no salão dançavam sem parar. Vendo essa apresentação do “Encanto do Quilombo” na Boa Vista Cuminá, pude comprovar a fala de Tote. Durante a estada do “Encanto do Quilombo” no palco, se viu o salão com muita dança.

Figura 24: Performance musical na Comunidade Quilombola Boa Vista Cuminá, Oriximiná (PA)



Fonte: Arquivo de Pesquisa de campo.

Assim a ideia de performance musical ganha um sentido mais amplo, entendendo-a como interação entre músicos e público. As performances musicais 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, sobretudo, da escolha do repertório. Existem dois tipos de repertórios, 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” permitiu analisar não somente o grupo musical em si, mas, profusamente, as relações que perfazem o entorno do grupo e que de alguma maneira cessam por concatenar com o “Encanto do Quilombo”. Discutir sobre o processo de formação dos quilombos em Oriximiná no primeiro capítulo pode parecer um tanto repetitivo, poderia aqui elencar alguns trabalhos que fazem um recorte sobre o regime escravista e a formação de quilombos no Pará, incluindo Oriximiná. No entanto, essa abordagem não poderia ser suprimida neste trabalho. Esse passado, vivo na memória social dos quilombolas de hoje, revelam muitos aspectos que são retomados nas práticas musicais desses quilombolas. Por isso, a discussão do sistema escravista, com contornos que privilegiassem linguagens musicais (lundus, batuques, pagodes) e formas de coesão social.

Nesse contexto, os relatos e crônicas dos exploradores, missionários, naturalistas, as análises mais recentes de pesquisadores, bem como as narrativas dos agentes sociais desta pesquisa são significativos para compreender todo um processo histórico. Contudo, este trabalho não exaure todas as possibilidades de compreensão sobre o tema, em especial sobre as práticas musicais, mas retratam alguns resultados que de alguma forma açodam a novas reflexões sobre o tema.

Privilegiar ainda o “espaço social”, designadamente, nesta pesquisa, Comunidade quilombola do Jauari, significou buscar aspectos concernentes ao universo social que envolve o objeto da pesquisa. Não seria possível descrever etnograficamente a prática musical, sem antes conjecturar as formas de relação social dentro da coletividade quilombola, assim como suas formas organizativas que perfazem o repertório de mobilização étnica.

De certo modo, as informações prestadas e analisadas ao longo dos dois primeiros capítulos se relacionam ao processo de formação do “Encanto do Quilombo” e as formas de performances musicais executadas pelos músicos. São aspectos significativos que geram um aprofundamento no que se refere à capacidade reflexiva de compreender como funciona a prática musical. Entretanto, isso não significa que a música do “Encanto do Quilombo” seja um resíduo ou o que sobrou das práticas musicais passadas. A cultura está em constante fluxo, concomitantemente, a música não está estagnada, ela também é dinâmica e gerativa, possui uma dimensão constitutiva, ela é o que os quilombolas são, conforme suas experiências. De acordo com Barth “não devemos pensar os materiais culturais como tradições fixas no tempo

que são transmitidas do passado, mas sim como algo que está basicamente em um estado de fluxo” (2005, p. 17).

Talvez um dos principais elementos presentes na discussão em torno do “Encanto do Quilombo” faz referência ao sentimento de identidade. O discurso dos agentes sociais perfaz a ideia de que a música executada atualmente tem a função de refletir elementos socioculturais, tanto nos gêneros musicais, quanto por retratar nas letras das músicas temas relevantes, tais como: a história, território, movimento quilombola, preconceito. Trata-se do presente rememorando o passado e vivente o atual momento. Ao externar: “manter acesa essa cultura”, Wildison Melo refere-se a *cultura* no sentido das práticas passadas. Hugo Melo entende também que o “Encanto do Quilombo” idealiza a “identidade que representa muito bem a nossa cultura, ele [Encanto do Quilombo] quer dizer a nossa cultura”. O sr. Francisco Hugo compreende que o grupo musical é um “comprimento”, ou seja, uma continuação, extensão dos grupos musicais passados.

Não poderia refletir a música desse grupo como algo fixo no tempo. A música deles é presente na memória social, no entanto, ressignificada. O repertório é alterado conforme as características do evento e do lugar, eles são conhecedores do que devem apresentar em cada evento, a música é produto da autonomia deles. Existi uma relação entre passado e presente, pois, segundo eles a inspiração para tal música são as práticas musicais passadas, contudo, no tempo presente, essa música ganha novas atribuições, elementos, ritmos e função. Um exemplo disso e que pode ser elucidado junto à prática do “Encanto do Quilombo” são as desfeiteiras, música que consiste em um duelo, em uma desfeita entre duas pessoas, improvisar versos ritmados é a essência. A desfeiteira sempre esteve presente entre os *antigos*, e atualmente está presente, observei algumas vezes nas *Festas Culturais*, mas não posso afirmar que ela permanece tal qual como antes. Dona Nilsanira Melo versou um verso que observou em uma *feira*:

Eu já vi nas outras festas que a gente vai que tem aquelas pessoas que se acha melhor do que o outro e eu já vi pessoas colocar, inclusive, eu já vi um que era bem assim; “Não adianta ser bonito, mas não sabe se trajar, fica de canto em canto igual pinico de gaga”. Já vi esse que colocaram (Nilsanira Melo de Souza, 49 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 19 de dezembro de 2017).

Todos esses aspectos são pertinentes nesse contexto. Como pensar em grupo musical fixo no tempo e, além disso, que está em constante transformação, se recriando a cada performance. A autonomia musical do grupo, a preocupação com repertório, a execução musical, instrumentos elétricos, apresentações adaptáveis para contextos diferentes adequados

a desterritorialização da música, enfim, esses traços representam certa modernização, se assim posso chamar. Assim, suas formas de fazer música rompem com as fronteiras do tempo e espaço, além da fronteira que corresponde aos recursos musicais e fonográficos. Por exemplo, o “Encanto do Quilombo” gravou em 2016 o CD⁴⁶ “Batuque – Grupo Encanto do Quilombo” através da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), com realização da C2A Produções, Ministério da Cultura e Governo Federal, o patrocínio foi da Mineração Rio do Norte – MRN. O CD contou, além das 6 faixas do “Encanto do Quilombo”, com mais 5 faixas de outros músicos quilombolas de Oriximiná, a citar: Edicleton Adão, Mimi Viana e Léia Viana. Esse CD demonstra as relações que o grupo estabelece, bem como a apropriação com outras formas de reconhecimento.

Por outro lado, todos esses elementos que compõem a prática musical, a citar: construir instrumentos musicais, que se relaciona aos domínios dos recursos naturais; compor músicas, tocar os instrumentos; participar de apresentações; enfim, fazer música; concentram uma modalidade de afirmação identitária. A produção musical é um processo de construção social e que pode ser vislumbrada por uma noção de reconhecimento. Esse reconhecimento está ligado tanto entre os quilombolas do Jauari, bem como de outras comunidades quilombolas de Oriximiná. Participar das apresentações nas *Festas Culturais*, participar dos eventos que fazem parte do calendário municipal de Oriximiná, realizar apresentações em outros municípios, significa ter alcançado um lugar no espaço de produção artística e nas formas de organização social dos quilombolas e não quilombolas. Dessa forma, os agentes sociais que perfazem essa prática são reconhecidos como identidade coletiva específica, atrelada ao sentimento de pertencimento ao grupo, o que pressupõe conhecimentos e saberes tradicionais e relação com o território, seja pela forma de uma ascendência comum e/ou pela forma de domínios sobre os recursos naturais que são significativos na construção de instrumentos musicais, por exemplo.

Através da prática musical é possível compreender muitos aspectos da vida social dos quilombolas. Pois, nas performances musicais realizadas nas comunidades quilombolas, mais precisamente nas *Festas Culturais*, ocorrem simultaneamente outros eventos como a religiosidade, a dança, os torneios de futebol, o encontro entre quilombolas de diferentes comunidades, que aqui e ali falam de assuntos de relevância política-organizativa dos quilombolas. No entanto, neste caso, não é a música que está gerando esses aspectos da vida social, como disse Seeger (2015) ao propor uma “antropologia musical”. Esse estudo vai de

⁴⁶ O CD teve a Direção Artística de Sidney Printes, Produção de Diley e Assistente de Produção Anieli Valério.

encontro às análises de Merriam (1964) compreendendo como uma antropologia da música, pois a música é parte da cultura e da vida social desses quilombolas. A música é um elemento de sociabilidade, ir tocar em outra comunidade ou até mesmo em Oriximiná e Manaus – AM, possui uma perspectiva relacional, funciona também para estreitar os vínculos de coesão social.

Por outro lado, o grupo não objetiva atingir uma estética-formalista em sua prática, pois para seus integrantes está evidente as funções sociais e culturais que o grupo desempenha, ou seja, a centralidade de afirmação da identidade quilombola de Oriximiná, o que busca ir além de uma preocupação meramente estético-formal. Os quilombolas presentes na prática fazem questão de relacionar a música e as letras do grupo ao passado comum dos quilombolas.

A abordagem deste estudo buscou compreender porque a música é como é, porque eles a fazem dessa forma. Com isso busquei fugir do colonialismo musical que se restringe em análises dos sons e da estrutura da música. A música foi estudada aqui enquanto elemento de relações sociais e da vida social dos quilombolas do Jauari. Para tanto, a etnomusicologia foi o fio condutor desse estudo. De forma geral, se buscou apoio nas ciências humanas, e se levar em consideração o aporte interdisciplinar que a etnomusicologia carrega em si, posso dizer que esse trabalho é um conjunto de diálogos entre várias disciplinas, conforme afirmou Chada ao colocar a etnomusicologia no campo de “abordagem interdisciplinar da produção musical” (2011, p. 16).

Foi nesse combinado de pensamentos tanto científico quanto empírico que busquei compreender a música a partir das relações sociais dos quilombolas que a produzem, e como disse Seeger: “Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos” (SEEGER, 2008, p. 239). A música enquanto fonte histórica e cultural foi capaz de interpretar muitos aspectos do contexto cultural dos agentes sociais envolvidos. Elucidou Blacking que “A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana” (2007, p. 201).

Contudo, esse trabalho não extenua as formas de interpretação da prática musical do “Encanto do Quilombo”. Essa pesquisa é resultado de um conjunto de vozes dos quilombolas do Jauari, acrescentado de minhas leituras e análises. Espero que essa dissertação possa servir de rumo para novas pesquisas, tanto no que diz respeito a prática do “Encanto do Quilombo” quanto de demais práticas que envolvem o “espaço social” onde essa música se desenvolveu, como o caso do Aiué de São Benedito que pode ser estudado de forma a imbricar novas

discussões. No mais, observei nos agentes sociais, que esse estudo é representativo para os quilombolas do Jauari, pois para eles essa pesquisa se torna um instrumento de reconhecimento, identificação e documentação.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

ACEVEDO, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros de Trombetas: guardiães de matas e rios**. 2 ed. - Belém - Cejup/UFPA-NAEA, 1998.

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

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

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terra de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livre”, “castanhais do povo”, faixinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas**. – 2.^a ed, Manaus: PGSCA-UFAM, 2008.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Tese (Doutorado em Música). UFRGS, 1999.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. In: **Revista da ABEM**, n. 5, set, 2000. pp. 13-20.

BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Caderno de Campo**, v. nº 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. 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.

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no rio Amazonas**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. In: **Revista Sociedade e Estado** – V. 29, Nº 3, Setembro/Dezembro, 2014.

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: **ART 19**, Agosto, 5-17, 1992.

BERTOLINI, Carolina. **Performance musical e reconhecimento:** a etnomusicologia da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus – AM. Dissertação de Mestrado. Manaus, 2016.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara:** estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Rio de Janeiro: UFRJ. IFCS, 2008.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington, 1973.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. André-Kees de Moares Schouten (Tradutor). In: **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, pp. 201-218, 2007.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural.** (Org.) Celso Castro. – Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do Mundo.** 7. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

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.

CANDUSSO, Flavia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros.** Tese (Doutorado em Música – Educação Musical) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Bahia, 2009.

CASTRO, Celso. **Evolucionismo cultural:** textos de Morgan, Tylor e Frazer. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

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.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia. In: **Cadernos do Grupo de Pesquisa: música e identidade na Amazônia** – GPMIA. (Orgs) Lílian Cristina da Silva Barros, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral. Belém: Paka-Tatu; Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

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.

COUDREAU, O. **Voyage au Rio Curua – 20 de Novembre 1900-7 Mars 1901.** Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903b.

CRULS, Gastão. **A Amazônia que eu vi:** Óbidos-Tumucumaque; prefácio de Roquette-Pinto; 5ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, INL, 1973.

DERBY, Orville A. O Rio Trombetas. **Boletim do Museu Paraense de \história \natural e Ethnographia**, Belém, Tomo II, 1898. 366-382.

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. In: **Arte & Ensaios**. n. 20 –julho de 2010.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco; Revisão técnica Cezar Mortari. – 2. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIAS, Nobert. **O Processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes**. Tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 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. **Do rio dos pretos ao quilombo do Tambor**. Manaus: UEA Edições, 2013.

FARIAS JÚNIOR, Emmanuel de Almeida. **Megaprojetos inconcludentes e territórios conquistados: diferentes processos sociais de territorialização da Comunidade Quilombola de Cachoeira Porteira, Oriximiná, Pará**. Tese de Doutorado. Manaus, 2016.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. 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.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. – 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNES, Eurípedes A. Comunidades Mocambeiras do Trombetas. In: **Entre Águas Bravas e Mansas, índios & quilombolas de Oriximiná**. Denise Farjado Grupioni, Lúcia M. M. de Andrade (Orgs.). São Paulo: Comissão Pró-Índio de São Paulo: Iepé, 2015.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá**. Baixo-Amazonas, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1955. (Brasiliana, 284).

GOMES, Flávio dos Santos. **A hidra e os pântanos: mocambos, quilombos e comunidades no Brasil, (Séculos XVII-XIX)**. São Paulo: Ed. UNESP: Ed. Polis, 2005.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2.ª edição. Manaus: Editora Valer, 2007.

GUSFIELD, Joseph R. **Community – a critical response**. New York: Harper & Row Publisher, 1975.

HENRIQUE, M. C. Entre o mito e a história: o padre que nasceu índio e a história de Oriximiná. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 10, N 01, p. 47-64, Jan-Abr. 2015.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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.

INGLÊS DE SOUZA, Herculano Marcos. DOLZANI, L. O Cacaulista (Cenas da Vida do Amazonas). Universidade Federal do Pará, 1973.
Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1901.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. In: **Etnográfica**, Vol. IV (2), 2000, PP. 333-354.

LÜHNING, A. et. al. Desafios da Etnomusicologia no Brasil. In: **Etnomusicologia no Brasil**. Angela Lühning, Rosângela Pereira de Tugny (Org.). Salvador: EDUFPA, 2016.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **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.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology**. New York: Free Press, 1964.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Proj. História**, São Paulo (10), dez. 1993.

O'DWYER, Eliane Cantarino. 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, Eliane Catarino O'Dwyer. Terras de quilombo no Brasil: direitos territoriais em construção. In: **Ariús**. Campina Grande, v. 14, n. 1/2, jan./dez, 2008.

O'DWYER, Eliane Catarino O'Dwyer. Terras de quilombo: identidade étnica e os caminhos do reconhecimento. In: **TOMO**. São Cristóvão, Nº 11, jul./dez. de 2007.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

PIEIDADE, A. T. C. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, V. B. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de janeiro: 7Letras, 2010. P. 63-81.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das Idéias**. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus, 2006.

PIO AVILA, Cristian. **Os Argonautas do Baixo Amazonas**. Tese de Doutorado. Manaus, 2016.

PRASS, Luciana. **Maçabiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil.** Tese (Doutorado) – Porto Alegre: UFRGS/PPGMUS, 2009.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação Musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. In: **Opus**, Goiânia, v. 16, n 2, p. 113-130. dez, 2010.

RANCIARO, Maria Magela Mafra de Andrade. **Os cadeados não se abriram de primeira: processos de construção identitária e a configuração do território de comunidades quilombolas do Andirá (Município de Barreirinha – Amazonas).** Tese de Doutorado. Manaus, 2016.

RODRIGUES, João Barbosa. **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 na formação as sociedade paraense: textos reunidos.** 2. ed. – Belém (PA): Paka-Tatu, 2015.

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.

SALLES, Vicente. **Os mocambeiros e outros ensaios/Vicente Salles; fotografias: Elza Lima.** – Belém: IAP:, 2013.

SALLES, Vicente. **Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico.** – Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

SANDRONI, Carlos; SANTOS, Eurides Souza; SANTOS, Climério de Oliveira; SALES, Philipe Moreira. Músicos nas festas populares do Nordeste: Transformações recentes no forró e nas festas de São João. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. (Orgs.) **Etnomusicologia no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2016. pp. 276-309.

SANTOS, Juliene Pereira dos. **Cadernos biobibliográficos e cartográficos: viajantes e naturalistas da Amazônia – N. 3 / Coordenação da pesquisa: Juliene Pereira dos Santos.** – Manaus: UEA Edições/ PNCSA, 2017.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: **Cadernos de campo.** Trad. Giovanni Cirino. São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico.** Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

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 Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TANAKA-SORRENTINO, Harue. A Malandros do Morro: diário de uma ritmista. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. v. 9. n. 1, pp. 21-38, mai. 2012.

TAVARES BASTOS, Aureliano Cândido. **O vale do Amazonas: a livre navegação do Amazonas, estatística, produção, comércio, questões fiscais do vale do Amazonas**. 3ª ed. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília. INL, 1975.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. 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.

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

VERÍSSIMO, José. **Cenas da vida amazônica**. Edição organizada por Antonio Dimas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

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.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ENTREVISTAS

Daniel de Souza, 58 anos, 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.

Francisco Hugo de Souza, 51 anos, quilombola do Jauari. Liderança quilombola, Presidente da Cooperativa Mista Extrativista dos Quilombolas do município de Oriximiná – CEQMO. Entrevista realizada no Jauari em 19 de dezembro de 2017.

Hugo Melo de Souza, 26 anos, quilombola do Jauari. Coordenador Financeiro da Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos do Município de Oriximiná – ARQMO. Entrevista realizada em Oriximiná em 22 de fevereiro de 2017.

Maria Roberta de Souza Oliveira, 79 anos, quilombola do Jauari. Entrevista realizada em Oriximiná em 02 de março de 2017.

Marina Lúcia Figueiredo de Souza, quilombola do Jauari. Compositora e cantora do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Entrevista realizada no Jauari, 18 de dezembro de 2017.

Nilsanira Melo de Souza, 49 anos, quilombola do Jauari. Liderança quilombola, Coordenadora do Projeto com Mulheres Quilombolas – da Roça para a Merenda. Entrevista realizada no Jauari em 19 de dezembro de 2017.

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

Rodrigo de Oliveira Gomes, 22 anos, quilombola do Jauari. Músico no “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Entrevistas realizadas em Oriximiná em 07 de março de 2017 e no Jauari em 15 de dezembro de 2017.

Wildison Melo de Souza, 29 anos, quilombola do Jauari. Coordenador da Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari até 2017, coordenador e músico do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. Entrevista realizada no Jauari em 14 de março de 2017.