Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

# RITUAL *AIUÉ*

## música e dança como um modo de se territorializar

Marcos Alan Costa Farias
UFAM
marcosalan10@hotmail.com

**Resumo**
Este artigo propõe refletir sobre a premissa de que a música e a dança, bem como as formas pelas quais ambas se inter-relacionam, são modos pelos quais os quilombolas da Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, no território Erepecuru (PA), utilizam como estratégia de territorialização, resistência, organização social e de reafirmação étnica. Territorializar-se pela música e pela dança significa participar de um processo capaz de configurar um grupo étnico, acionar identidades, estabelecer formas de mobilização, reivindicar um território, promover situações festivas que contribuam para manter, produzir e reproduzir as formas pelas quais as tradições são interpretadas, além de criar espaços de performance. Em síntese, a territorialização corresponde a um processo profundamente articulado à vida social. São modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, constituir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade. Para tanto, a análise do ritual *Aiué*, por meio de trabalho de campo realizado entre 2017 e 2023, se mostra um evento significativo para compreensão desta reflexão.
**Palavras-chave:** territorialização; Aiué; quilombos; música; dança.

# *AIUÉ* RITUAL

## music and dance as a way of territorialization

**Abstract**
This article reflects on the premise that music and dance, as well as the ways in which they are interconnected, constitute means through which the quilombolas of the Jauari Quilombola Community, in the Erepecuru territory (Pará, Brazil), engage in processes of territorialization, resistance, social organization, and ethnic reaffirmation. Territorializing through music and dance means participating in a process capable of constituting an ethnic group, activating identities, establishing forms of collective mobilization, claiming territory, fostering festive events that contribute to maintaining, creating, and recreating the ways in which traditions are interpreted, and producing spaces of performance. In this sense, territorialization is understood as a process deeply embedded in social life. These practices are ways of inhabiting the world, constructing places, and, above all, creating social spaces that are profoundly intertwined with identity. To explore this argument, the article analyzes the *Aiué* ritual through ethnographic fieldwork conducted between 2017 and 2023, showing how this ritual constitutes a significant event for understanding these processes.
**Keywords:** territorialization; Aiué; quilombos; music; dance.

## Introdução

O objeto de reflexão, ora analisado, consiste no estudo de relações subjacentes às práticas relativas ao *Aiué*, manifestação em homenagem a São Benedito, que traz música e dança em suas cerimônias ritualísticas. Essas práticas foram empiricamente observadas na Comunidade Remanescente de Quilombo do Jauari, às margens do Rio Erepecuru, localizada no Território Quilombola Erepecuru, no município de Oriximiná[1] na região do Baixo Amazonas paraense. Atualmente, o território Erepecuru reúne uma população de 1.291 pessoas, das quais 935 se autodeclaram quilombolas (IBGE, 2022)[2]. O Território Quilombola Erepecuru foi titulado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e pelo Instituto de Terras do Pará (Iterpa) nos anos de 1998 e 2000, respectivamente, totalizando a dimensão de 218.044,2577 hectares.

Segundo os relatos dos agentes sociais entrevistados no Jauari, essa comunidade foi constituída décadas depois da ocupação e conquista das cachoeiras ainda no período colonial. Após a abolição da escravidão em final do século XIX, os quilombolas começaram a descer o rio Erepecuru e a ocupá-lo, assim como o rio Cuminá. Isso resultou na fixação de núcleos familiares, que mais tarde resultariam em unidades sociais designadas como comunidades quilombolas (Farias, 2018). O Jauari possui esse nome, consequentemente, segundo os próprios quilombolas, por conta do lago que próximo a comunidade possui o mesmo nome e/ou por conta da palmeira que é bastante comum na área e que também possui esse nome. Atualmente o Jauari é habitado por quilombolas que se dispõem nos dois lados do rio Erepecuru no que concerne à área comum de moradia da comunidade. No lado esquerdo do rio fica a sede composta por igreja, escola, campos de futebol, barracões de festas e reuniões, cozinha coletiva e posto de saúde. Residem atualmente no Jauari aproximadamente 45 famílias, o que representa um total aproximado de 200 quilombolas. Entretanto, esse número é bem maior se levar em consideração as famílias que residem na área urbana de Oriximiná e quem mantêm vínculo com

[1] O município de Oriximiná situa-se no oeste do Pará, na mesorregião do Baixo Amazonas, à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do rio Amazonas. Segundo o Censo Demográfico de 2022, o município possui 68.294 habitantes, dos quais 13,8% se autodeclaram quilombolas. O levantamento também indica que 4.830 quilombolas residem em territórios quilombolas, o que corresponde a 51,25% da população quilombola do município. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/. Acesso em: 14 ago. 2023.

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

a unidade social, o número fica em torno de 90 a 100 famílias, o que totaliza em média 400 quilombolas.

O termo *Aiué*, segundo os próprios quilombolas, significa festa. Algo bastante indicativo diante do que se observa na comunidade Jauari. Segundo Funes (2022), ao tratar da ocupação de pessoas escravizadas no Baixo Amazonas, grande parte dos "negros africanos" transportados para essa região foi embarcada na Costa Ocidental da África, sendo predominante os procedentes da "região Congo-Angolana, de etnias bantofônicas". Segundo o autor, essa origem atualmente está presente nas "manifestações culturais das comunidades negras, em especial naquelas dos rios Curuá e Trombetas, como a corte dos Reis de Congo, o lundum no 'Cordão do Marambiré', também chamado de Aiuê". Ainda para Funes (2022), "Aiuê" em quimbundo, significa festa, "em termos usuais? entre os moradores destas comunidades" (2022, p. 91). Funes (2022) também cita os "negros" do Erepecuru e Trombetas como praticantes da manifestação. Evidentemente, Funes refere-se ao Aiuê ou Aiué sem fazer referência mais detalhada ao rio Erepecuru, local onde nas margens se situa a comunidade Jauari onde ocorre a prática. Cita os rios Curuá, Trombetas e Erepecuru de forma homogênea. É necessário deixar evidente que as unidades sociais que estão situadas às margens desses rios possuem práticas diferenciadas, como o caso do *Aiué* em homenagem a São Benedito.

Ao empreender trabalho de campo nessa comunidade, pude acompanhar nos anos de 2017 e 2018 a chamada Festa Cultural. É nos meandros desta prática cultural que acontece o *Aiué* de São Benedito. No final do primeiro dia dos dois que compõem a Festa Cultural ocorre o *Aiué*. Verificado empiricamente, posso adiantar que se trata de um cortejo seguido de apresentação em homenagem ao padroeiro da comunidade. Tal prática envolve, sobretudo, uma profunda relação entre a música e a dança. Possui personagens com funções determinadas (Rei do Congo e Rainha do Congo, Teolindo e Teolinda, Maria Cabeça de Cuia e Canoeiro, Juíza, Mordomos, Mantenedora, Mantenedor e Porta-Bandeiras) e objetos (bandeiras, mastro e a imagem do Santo) que articulam a sequência cerimonial sacralizada e intrínseca às práticas, possuindo múltiplos significados. Todos esses elementos se mesclam com músicas e danças específicas no decorrer das diferentes etapas do evento.

Segundo as narrativas dos quilombolas entrevistados no Jauari, trata-se de uma prática recorrente entre eles desde o momento considerado historicamente como o 'período de fugas'. Alguns deles defendem que essa prática era realizada em alguns lugares do território,

notadamente nos castanhais, e que foi sendo sucessivamente transmitida entre eles. Conforme me foi relatado o senhor Deunilo foi quem ensinou os versos das músicas do referido ritual[3] para dona Maria Roberta, fundadora da comunidade Jauari, e somente a partir do processo de titulação do território é que essa prática, que até então estava paralisada, foi reinventada, passando a estar presente todos os anos durante a Festa Cultural e eventos diversos que demonstram sua identidade social. Limitei-me, entretanto, a realizar um levantamento preliminar ou levantamento de campo,, ainda no mestrado, alguns relatos que posteriormente foram aprofundados. Não se pretendeu realizar essa pesquisa de forma historicista, elencando tão somente uma cronologia em tempo linear que focalizasse aspectos do passado. A proposta é compreender o que significam esses rituais, suas sequências cerimoniais e respectivas práticas no presente, ressaltando o quão relevante se mostram no que concerne a aspectos identitários e de afirmação étnica.

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

## O território quilombola como um espaço social

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

Neste contexto, aqui se privilegia, como elemento de reflexão, o caráter relacional que se estabelece entre os quilombolas que ocupam o território quilombola que é compreendido

[3] Neste artigo, o ritual é compreendido a partir das contribuições de Arnold van Gennep (2011), Victor Turner (1974) e Byung-Chul Han (2021), especialmente no que se refere aos processos de liminaridade, transformação social e produção de vínculos coletivos.

como um espaço social. Rompendo, dessa forma, com meras interpretações que atestam o território como somente sendo um lugar, uma localização ou um espaço físico, além de não levar em consideração, muitas vezes, o caráter relacional da música e da dança com o território. Essa relação que se estabelece entre o território, a comunidade e a identidade quilombola estão envolvidos em uma atribuição política, envolvida diretamente nos meandros da categoria de autodefinição. Para tanto, é necessário uma leitura e interpretação sistematizada do conceito de quilombo ao que se trata o artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, que deve ser lido e refletido a partir de critérios políticos organizativos (Barth, 2000).

Neste contexto, a noção de identidade tem na etnia um elemento conceitual central para compreender a constituição e a autodefinição do grupo quilombola. O debate enfatiza que a identidade étnica não se fundamenta apenas em laços de consanguinidade, origem comum, relações de parentesco, conteúdos culturais ou delimitações geográficas, mas também em um processo político-organizativo por meio do qual o grupo se reconhece, se mobiliza e reivindica direitos. Na identidade quilombola, são os próprios indivíduos e grupos que se reconhecem e se definem como quilombolas. Nessa perspectiva, quilombo passa a ser compreendido como uma categoria de autodefinição, resultado de um processo de "ressemantização" do conceito, que desloca sua compreensão de uma condição histórica fixa para uma identidade coletiva construída e reivindicada pelos próprios sujeitos. Essa interpretação aproxima-se da perspectiva do antropólogo Alfredo Berno de Almeida (2011), para quem a identidade quilombola deve ser compreendida a partir dos processos de autoidentificação e das formas de organização política e territorial das comunidades.

Segundo a antropóloga Eliane O'Dwyer, a territorialidade desses grupos toma "como base, laços de parentesco e vizinhança, assentados em relações de solidariedade e reciprocidade" (2008, p. 10). 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). Para compreensão mais aprofundada, cabe ir ao encontro do conceito de territorialização como aporte analítico. O antropólogo João Pacheco de Oliveira (1998, p. 55) destaca que a noção de territorialização é definida como "um processo de reorganização social". Desse modo, isso implica a "criação de uma nova unidade

sociocultural mediante o estabelecimento de uma identidade étnica diferenciadora", promove a "constituição de mecanismos políticos especializados", a "redefinição do controle social sobre os recursos ambientais", além da "reelaboração da cultura e da relação com o passado".

Para Pacheco de Oliveira (1998, p. 56), a territorialização é "uma intervenção da esfera política que associa – de forma prescritiva e insofismável – um conjunto de indivíduos e grupos a limites geográficos bem determinados". Desenvolvido a partir de pesquisas com povos indígenas, esse conceito pode contribuir para compreender os processos de territorialização vivenciados por comunidades quilombolas, desde que consideradas as especificidades de suas trajetórias históricas. Nesse sentido, vale destacar que, de acordo com o autor (1998, p. 60), o processo de territorialização "não deve jamais ser entendido simplesmente como de mão única, dirigido externamente e homogeneizador", pois é continuamente atualizado pelos próprios sujeitos envolvidos.

Outro conceito chave para essa compreensão se alinha no entendimento das "terras tradicionalmente ocupadas". Segundo Almeida (2008, p. 25) "expressam uma diversidade de formas de existência coletiva de diferentes povos e grupos sociais em suas relações com os recursos da natureza". Com isso, a territorialidade, para Almeida, funciona como "fator de identificação, defesa e força, mesmo em se tratando de apropriações temporárias dos recursos naturais, por grupos sociais classificados muitas vezes como 'nômades' ou 'itinerantes' (2008, p. 29). Com isso, converge a reflexão referente às "territorialidades específicas" que resultam de diferentes processos sociais de territorialização que podem ser entendidas como "delimitações físicas de determinadas unidades sociais que compõem os meandros de territórios etnicamente configurados". As "territorialidades específicas" concentram para a noção daquilo que é delimitado "dinamicamente terras de pertencimento coletivo que convergem para um território" (Almeida, 2008, p. 29).

## Descrevendo a música-dança do *Aiué*: sobre alguns aspectos

Para analisar a música e a dança como práticas rituais, é importante recorrer a contribuições clássicas da etnomusicologia. No primeiro capítulo de *How Musical Is Man?* John Blacking afirma que "a música é um produto do comportamento dos grupos humanos, formais ou informais; é som humanamente organizado" (1973, p. 10). Para o autor, a música não pode ser compreendida isoladamente, mas a partir do contexto cultural e das formas de organização

social que lhe dão sentido. Essa perspectiva dialoga diretamente com os estudos de Anthony Seeger sobre a música como forma de organização social, produção de relações e construção de mundos entre povos indígenas das terras baixas da América do Sul. Em sua pesquisa com os Kisêdjê, Seeger (2015) propõe uma abordagem na qual ritual, canto, parentesco, organização social e vida social constituem dimensões inseparáveis da experiência musical. Ao denominar seu trabalho de antropologia musical, o autor enfatiza que a música participa ativamente da criação e da transformação das relações sociais por meio das performances. As contribuições de Thomas Turino (2008) ampliam essa perspectiva ao compreender a performance como um processo participativo por meio do qual música e dança articulam identidade, política e experiência social. É a partir desse referencial que passo à descrição do ritual *Aiué*.

O que os quilombolas do Jauari convencionam a chamar de Cordão do *Aiué* constitui em um momento em que os personagens: Rainha do Congo e Rei do Congo, Teolinda e Teolindo, Maria Cabeça de Cuia e Remador, Mantenedora e Mantenedor, Juíza, Mordomos e Porta-Bandeiras, juntamente com as filas de foliões, se reúnem e realizam a prática em conjunto, seguindo uma sequência cerimonial que se dá por meio das execuções das músicas-danças. Esses personagens fixos são interpretados por quilombolas responsáveis por lhes dar vida durante o ritual. Observei, entretanto, que há uma rotatividade entre aqueles que assumem esses papéis, decorrente das múltiplas responsabilidades que os participantes acumulam ao longo da festa. Assim, embora alguns detenham maior domínio sobre determinados personagens, sua interpretação pode ser realizada por outros membros da comunidade.

Rainha do Congo e Rei do Congo, Teolindo e Teolinda, Maria Cabeça de Cuia e Remador, juntamente com os foliões ficam dispostos em duas filas, de um lado estão os homens e de outro lado estão as mulheres, deixando ao centro um espaço destinado para as danças em casal dos personagens. Na frente estão organizados em linha a Mantenedora que traz consigo a imagem de São Benedito, ao seu lado está o Mantenedor e aos lados estão os Porta-Bandeiras[4]. De um lado a bandeira vermelha que representa o padroeiro, São Benedito; de outro lado está

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

a bandeira branca representando os foliões, o Aiué. Na frente destes, no lado oposto e em linha também, estão a Juíza juntamente com os Mordomos: três homens e três mulheres.

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

**Primeiro momento**

A primeira música-dança a ser executada é o Canto de Entrada[5]. Neste momento os foliões estão dispostos em duas filas, a cada estrofe uma sequência de movimentos é realizada. São feitos movimentos laterais para a direita e para a esquerda, para cada lado é direcionado dois passos marcados de cada vez, sendo primeiramente dois passos para a direita, seguidos de dois passos para a esquerda. Ao ser cantado o refrão que se repete entre todas as estrofes, eles efetuam um giro no lugar, se o giro for para a esquerda, o braço direito fica apontado para o alto formando uma diagonal com braço esquerdo que está direcionado para baixo, os braços não ficam totalmente esticados. Os pés ficam sendo: um de apoio em marcação no lugar; e, outro em movimento de marcação direcionando o giro. Ao entrar na nova estrofe o movimento permanece, no entanto se faz tudo ao inverso, aquilo que era feito para a direita passa a ser movimentado para a esquerda e vice e versa. No refrão o giro será executado para o outro lado,

[5] Lucas (2014) apresenta um trecho de um canto executado pelo Congo durante a saudação aos templos. A parte da letra apresentada no livro é similar a esta apresentada no Jauari.

bem como o braço que estava no alto vai para baixo e mutuamente, assim se altera também o pé de apoio em marcação e o pé de giro em marcação.

Ao mesmo tempo, a Juíza, juntamente com os Mordomos, permanece em linha, um ao lado do outro, movimentam-se para a esquerda e direita, na marcação de dois passos para cada lado. A frente destes, em oposto e em linha, estão a Mantenedora, Mantenedor e Porta-Bandeiras, os únicos que se movimentam são os Porta-Bandeiras que agitam as bandeiras, efetuando uma dança que vai além de seus corpos, criando assim uma dança do corpo e do objeto. Ao centro de todo este espaço que se forma, estão a Rainha do Congo e o Rei do Congo. Estes dançam em uma espécie de cortejo, com o tronco do corpo um tanto abaixado e com as mãos nas pontas da saia, no caso da Rainha do Congo, e com as mãos nas pontas da capa que desce do ombro do Rei do Congo, estes se seguem por todo o espaço destinado para a dança. Ao efetuarem os giros, que parecem não serem combinados, estes esticam ao máximo a saia e a capa. Após todas as estrofes e refrão segue-se para a próxima música-dança.

**Canto de Entrada**

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

**Segundo momento**

No segundo momento temos a segunda música-dança denominada *Porta-Bandeira*. Nesta prática não se observa protagonismo por meio da dança como ocorre no primeiro momento em que a Rainha do Congo e Rei do Congo vão ao centro exibir toda sua destreza com a dança. Na primeira estrofe da música as filas começam a se movimentar, permanecem a fazer movimentos para esquerda e direita, porém nesse momento seguem com apenas um passo para a direita e outro para a esquerda. Parecem dançar uma valsa, porém não quero aqui classificar, nem tão pouco definir suas danças como qualquer estilo de dança, acredito que as definições de suas danças devem ser classificadas e conceituadas por eles mesmo. Mas uso aqui o exemplo da valsa apenas para tentar nortear o leitor a respeito do movimento. Os Porta-Bandeiras mantêm as bandeiras em constante movimento. Dos demais personagens que estão nas extremidades centrais em oposição um ao outro, apenas a Juíza e os Mordomos seguem a dança feita pelas filas, os Mantenedores permanecem sem dançar em seus lugares. Ao executarem o refrão, os Mantenedores andam em direção a Juíza e aos Mordomos, ao chegarem à frente deles, dão meia volta e retornam para seu lugar inicial. Os Porta-Bandeiras saem também, porém não pelo centro, lugar onde estão caminhando os Mantenedores, eles seguem pela lateral, fazendo com que as filas de foliões os sigam, indo até a lateral da Juíza e dos Mordomos e retornando ao lado dos Mantenedores. Ao chegarem ao lugar de origem, Mantenedores e Porta-Bandeiras dão meia volta, assim retornando a ficar de frente com a Juíza e os Mordomos, porém estabelecendo sempre o espaço central livre. Todos de volta aos seus lugares, inicia a segunda estrofe da música, então eles retornam para os movimentos laterais já citados. Quando o refrão for executado novamente, eles saem novamente efetuando a movimentação mencionada anteriormente. Isso irá se repetir de acordo com a forma da música-dança.

**Porta-bandeira**

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

*Vai sair pra passear*
***Forma, forma para marchar***
***Andamos depressa queremos chegar***
*É na Festa Cultural*
*Que viemos apresentar*
***Forma, forma para marchar***
***Andamos depressa queremos chegar***

**Terceiro momento**

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

Os Porta-Bandeiras mantêm a dança das bandeiras, os Mantenedores seguem em seu lugar. Do lado oposto, a Juíza e os Mordomos acompanham os movimentos de dois passos para cada lado. Toda essa dança persiste até o final desta música-dança. De forma a protagonizar, estão ao meio a Maria Cabeça de Cuia e o Remador. Estes trazem nas mãos

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

**Mãe Maria, Cabeça de Cuia**

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

**Quarto momento**

O quarto momento parece ser uma continuação do terceiro, no entanto, há diferenças. Saem do protagonismo Maria Cabeça de Cuia e Remador e entram Teolinda e Teolindo que dançam a música-dança Teolinda. Eles executam também uma espécie de cortejo, apesar de não dançarem juntos ou colados como em outras danças[6] que não fazem parte no *Aiué*. Eles se acompanham e percorrem todo o espaço, efetuam giros, Teolinda com as mãos em sua saia e *Teolindo* com os braços livres. Quando ouvem a palavra horta eles se abaixam fazendo referência a semear ou plantar na horta. As linhas permanecem como na música anterior, porém agora as mulheres não levantam o braço próximo da altura do ombro como no refrão da música anterior. As mulheres agora seguram na saia. Mantenedores, Porta-Bandeiras, Juíza e Mordomos se mantêm como na música anterior.

**Teolinda**

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

**Quinto Momento**

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

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

No momento do refrão ocorre novamente algo parecido com o que foi feito no segundo momento. Mantenedores seguem até a frente da Juíza e dos Mordomos e retornam. Os Porta-Bandeiras puxam as filas de foliões pelas laterais, levam até ao lado da Juíza e dos Mordomos e retornam, como já citado no segundo momento. O diferencial está na movimentação dos foliões, eles vão com os braços erguidos dando adeus. Após o refrão todos voltam a realizar a movimentação da primeira estrofe, quando o refrão retorna se repete a movimentação feita na primeira vez, e assim segue até o final da música-dança, assim encerrando o *Aiué* no último refrão quando todos saem do espaço de apresentação.

**Canto de Saída**

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

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

Nota-se que durante o ritual do *Aiué* muitos elementos da vida social estão sendo citados nas músicas e reproduzidos nas danças. Como por exemplo, o uso da canoa como meio de transporte, utilizado para se deslocar entre as casas de moradores da comunidade, bem como para ir para outras comunidades, irem pescar e caçar e, em tempos passados, se deslocarem para irem à cidade. Outro exemplo faz referência ao semear e plantar na horta, uma menção direta ao cultivo das roças utilizadas pelas famílias como forma de subsistência. Outro elemento de referência é a coletividade. As músicas-danças que compõem o *Aiué* são coletivas, os músicos necessitam de dançarinos e dançarinos necessitam de músicos. Não existe a prática sem algum de seus integrantes. Isso faz uma relação direta com a vida social em comunidade que é praticada por meio da coletividade. O saber música-dança que corresponde ao *Aiué* e a toda a Festa Cultural é um fazer social e correspondente a vida em comunidade e para aqueles que visitam a comunidade. Não se canta, toca e dança o *Aiué* por um viés individual, essa prática reverbera diretamente em relações de coletividade.

Mais um elemento significativo perpassa em refletir os corpos na música-dança. Não se pode separar os corpos que participam do *Aiué* de outras atividades exercidas na comunidade. Esses corpos que esbanjam musicalidade e movimentação são os mesmos corpos quilombolas que praticam outras atividades. Caberia refletir. São corpos preparados tecnicamente para a dança? Necessitam de um padrão de corpo, força muscular, caráter atlético? Precisam de uma estética de dança? Entretanto, isso não parece fazer sentido entre os quilombolas do Jauari, não se cobra técnicas específicas de dança, corpos em padrão específico, nem tampouco de uma estética diretamente à dança. Vale ressaltar que o mesmo corpo que dança é o corpo que joga futebol, que pesca, que caça, que coleta castanha, que faz a roça, que constroem casas. O mesmo corpo que canta e dança é criança, é jovem, é adulto, é pai, é mãe. Com isso, quero mostrar que para ser músico e dançarino quilombola não precisa obedecer a padrões, regras e conhecimentos especializados dos tipos ocidentais. Um exemplo autobiográfico refere-se à quando aprendi a tocar trompete, necessitava estudar métodos e técnicas específicas que são necessárias para ser um exímio *performer*, apesar de acreditar que isto nunca tenha sido um objetivo primário. Quando dançava em minha cidade em grupos de dança, sempre houve uma preocupação em executar as coreografias com definição, acabamento, obedecendo os padrões técnicos da dança. Quando vejo os músicos e dançarinos do Jauari em suas práticas, observo que eles detêm um saber contido em si, que parece acompanhá-los na vivência coletiva. Assim como aprendem na coletividade a serem extrativistas e pescadores aprendem também a serem músicos e dançarinos. A vida social molda os corpos[7] a partir das necessidades preexistentes de se relacionar com o território, orientar o uso dos recursos naturais, bem como de estabelecer relação com os quilombolas que vivem no espaço.

## A música e a dança como um modo de se territorializar

A premissa de que música e dança assim como as formas em que as duas se inter-relacionam são modos pelos quais os quilombolas utilizam como estratégia de territorialização, bem como forma de resistência, de organização social e de reafirmação étnica. O termo territorialização

[7]A noção de "técnicas do corpo", formulada por Marcel Mauss, é fundamental para compreender as formas socialmente aprendidas e transmitidas de uso do corpo. Como afirma o autor: "Entendo por essa expressão as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (Mauss, 2017, p. 421).

carrega em si vários significados e situações, capazes de representar o universo de possibilidades que a música e a dança acionam na vida social de diferentes sociedades, envolvendo diferentes aspectos sociais, seja enquanto praticantes ou apreciadores. Se territorializar, pela música e dança, significa uma atividade capaz de se configurar enquanto grupo étnico; de acionar identidades; de estabelecer formas de mobilização; de reivindicar um território; de promover situações festivas a fim de manter, produzir e reproduzir a maneira como as tradições podem ser interpretadas; como maneira de produzir representação por pertencer ao mesmo grupo que faz a música e a dança, ou seja, apenas por apreciar já que compõem também como uma forma de se identificar; de criar um espaço de performance; enfim, territorializar condiz com uma realidade equiparada com a vida social, são modos de estar no mundo, construir lugares, e, mais que isso, constituir espaços sociais que se interligam proficuamente com a identidade.

Cabe conjecturar nas diferentes formas pelas quais os quilombolas se mobilizam por meio dessas práticas. É possível observar como um evento como o *Aiué* pode ser descrito como uma reinvenção de saberes no intuito de elencar ações de reinterpretação de ritos e narrativas míticas que são tradicionais. Essa reinvenção se promove após um interregno que está dentro do processo dinâmico da vida social dos quilombolas, mostrando que não há uma continuidade, mas na verdade uma descontinuidade.

Pensando nas festas e na prática do *Aiué* em diferentes tempos e espaços, revela-se a dinamicidade em que essas questões ocorrem na vida dos quilombolas do Jauari. O que se nota nesse contexto é a verdadeira situacionalidade das práticas nas quais eles estão envolvidos. Como já demonstrado, as práticas ocorrem em tempos distintos e espaços diversos de acordo com a situação de cada momento. E, atualmente, são acionadas pela gestão da memória coletiva dos quilombolas. O *Aiué* de São Benedito, segundo os relatos dos próprios quilombolas, traz paralisações em seu processo de prática. Ao que se compreende, antigamente, o *Aiué* não era uma prática específica da comunidade Jauari, mas sim praticada por outros quilombolas daquela região. Contudo, a partir do processo de constituição da comunidade Jauari, práticas musicais e dançantes se acentuam entre os quilombolas, incluindo o *Aiué*. Como prática relativamente efetiva entre os quilombolas do Jauari, o *Aiué* foi reinventado por essa unidade social, perpassando por paralisações e retomadas, e, desde então, passou a ser considerado como uma prática deste lugar.

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

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

A convivência pode ser compreendida a partir da concepção de cultura proposta por Fredrik Barth, segundo a qual a cultura é continuamente produzida e transformada por meio da experiência. Como afirma o autor, a "cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado" (Barth, 2005, p. 16).

Esse processo, que aqui passo a denominar de reinvenção de saberes, se faz presente na comunidade Jauari como um ato deliberado que funciona estrategicamente, não só através do *Aiué*, mas também em outras práticas, como o caso do Grupo Cultural Encanto do Quilombo. Observei que, por meio do Encanto do Quilombo, os quilombolas reinventaram saberes relacionados à construção de instrumentos musicais, o que repercutiu na aprendizagem de sua execução e na formação do grupo mencionado. Esse processo possibilitou a produção de instrumentos artesanais, a prática musical coletiva e a criação de um repertório próprio, composto e executado pelos próprios integrantes. Na comunidade esses saberes estavam paralisados, contudo a partir da articulação do líder quilombola Daniel de Souza ao fazer o pedido de uma oficina de construção de instrumentos musicais à Fundação Curro Velho[8], foi possível retomar e reinventar a prática. O pedido do Sr. Daniel de Souza foi atendido e foi enviado ao Jauari um profissional para a realização da oficina. Vale destacar que, segundo os relatos dos quilombolas em relação à oficina, ela se direcionou a somente orientar os quilombolas, tendo em vista que eles sabiam o que fazer, apenas precisavam de um incentivo para reativar a prática.

Durante a oficina, os quilombolas, por meio do conhecimento sobre o território e os recursos naturais, selecionaram madeiras, sementes e couros e construíram instrumentos

[8] A 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.

musicais. Ao final da oficina, eles estavam com um grupo musical constituído, que desde então se apresenta no Jauari e comunidades quilombolas vizinhas, bem como na área urbana de Oriximiná e demais municípios, como Belém no Pará e Manaus no Amazonas. A intenção da oficina não consistia em criar um grupo musical quilombola, contudo aquela atividade de julho de 2010 propiciou aos quilombolas retomar e reinventar práticas que estavam paralisadas. Atualmente, o Grupo Cultural Encanto do Quilombo reafirma sua identidade étnica através de seus instrumentos e de sua musicalidade. Além disso, utiliza a composição de músicas autorais dos próprios quilombolas como parte de seu repertório musical.

É importante destacar ainda que vários saberes estão imbricados neste processo do Grupo Cultural Encanto do Quilombo como a confecção de instrumentos musicais, a musicalidade, a composição musical e as práticas corporais, afinal, a música que o grupo agencia promove a dança dos corpos dos músicos ao tocarem os instrumentos, bem como daqueles que assistem ao grupo. Neste sentido, tanto a prática do *Aiué* e a prática do Grupo Cultural Encanto do Quilombo passam a ser compreendidas como um processo de reinvenção de saberes. Essas práticas estão implícitas nas festas que fizeram parte do processo de constituição da comunidade Jauari. Cabe citar ainda as Folias que eram realizadas como um modo de situar elementos da cultura quilombola naquele espaço social.

Notoriamente, as Festas Culturais praticadas nos arredores e no Jauari possuem caráter dinâmico, obviamente condizente com a dinamicidade da cultura. É possível apresentar um panorama daquilo que era feito antes e aquilo que é feito atualmente. Evidentemente, não pretendo estabelecer uma linha do tempo ou mesmo uma historiografia da festa. Contudo, considero relevante delinear algumas situações que ajudam a compreender como as festas, o *Aiué* e outras práticas se estabeleceram ao longo do tempo, demonstrando que ambos possuem participação e interferência significativa no processo de estabelecimento no território, bem como de criação das unidades sociais designadas comunidades e da afirmação da identidade étnica. A reinvenção desses saberes se insere na lógica da cultura quilombola como uma forma de afirmação da identidade étnica e de renovação da dinâmica cultural quilombola. A reinvenção do *Aiué* como um pioneirismo entre as comunidades quilombolas de Oriximiná. O *Aiué* se apresenta como identidade e resistência coletiva. O ritual resistiu ao tempo, as diferentes classificações que foram associadas a ele, são reinventadas como uma possibilidade real de

garantir reconhecimento identitário e de uso coletivo do território. Sobre isso, o Sr. Daniel de Souza destaca:

> E nos deu ênfase para a titulação das nossas terras, porque ele é dançado só em 89, um ano após a nova Constituição, não que ele existisse a partir de 89, ele existia muito tempo antes, mas só que por causa do preconceito, por causa da proibição que a igreja fez em 1935, podemos dizer 86 anos atrás que a igreja proibiu ele. Veja bem como é resistência e a gente não perder. Então isso é uma coisa, quer dizer, os velhos cantavam, deixaram isso na memória da minha mãe, a mamãe nasceu nesse ano, aí ela vai cantar e ela ia lá: "O que é isso?" Através dela, o mais velho que ela, o velho Deunilo que também é casado com a nossa tia, casou com a nossa tia, aí ela foi com ele, foi com a Benedita Santana que era uma parenta nossa também. E a mamãe começou a cantar e a aprender um pouco disso. E aí, veja bem, 86 anos atrás, então é uma coisa que não adianta dizer que não é uma resistência, que isso é uma resistência muito importante. Que eles proibiam na rua de bater o tambor, eles proibiam o preto de bater tambor que isso não era coisa de gente, tudo bem. E aí os negros encararam, que a igreja proibiu, a igreja era poderosa da época, bem antes disso a igreja tinha escravo até. E aí eles resistiram e pararam, mas pararam e aí quando foi em 89, já que vem todos esses direitos constitucionais, a gente diz: "Bom, vamos em frente". E aí a mamãe botou, mas foi a mamãe que incentivou nós e a gente levou ele em frente (Daniel de Souza, Oriximiná, comunicação pessoal, 26 de janeiro de 2022).

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

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

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

> O problema foi o seguinte, em 88 houve um problema muito sério com a questão do governo. O Governo Federal (ele) não aceitava essas comunidades, não concordava com essa aceitação de dizer que nós éramos quilombolas, porque não tinha alguma coisa que identificasse que nós éramos descendentes. Então nós tínhamos que mostrar para o Brasil que tinha alguma cultura que não foi ensinada por professor, mas que a gente aprendeu com nossos ancestrais, com nossos antepassados. E eu lembro que, eu lembro benzinho que na época em 88 o Padre José, foi aí que ele indicou a Comissão Pró-Índio para fazer o estudo antropológico e através desse estudo antropológico foi que surgiu a história de ver o que ainda tinha de manifestação cultural das comunidades. E a partir daí foi que o Aiué também, porque existe uma apresentação de uma dança que algumas palavras tipo, são palavras de, são bem dizer assim diferenciadas. Que tinha a ver com o linguajar africano. Então foi a partir daí, no processo da titulação ele ajudou muito, porque o governo começou a ver que nós erámos descendentes de algum povo. E aí foi que houve a valorização (Francisco Hugo de Souza, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

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

> Eu lembro também, Hugo, no último, aquilo foi o que meu Deus?! Que veio uma pessoa do governo, era uma pessoa que representava cada coisa, não lembro bem. Que era para fazer aquele cadastro, mas que antes de fazer o cadastro a gente tinha que provar na prática se a gente era mesmo descendente de quilombola, se era remanescente ou não. E a gente tinha que fazer alguma coisa. Aí a gente conseguiu provar exatamente com o Aiué e apresentando os nossos produtos da terra. Que a gente tinha a terra, porque a gente era quilombola, era parceiro dos índios e que a gente queria aquela terra para poder sobreviver. Que a gente precisava dessa quantia para plantar aquilo, que a nossa cultura era desenvolver essa dança, como eles já conheciam que os índios, eles sempre qualquer coisa eles estavam dançando. Então se índio é assim, quilombola também só pode ser. Aí exatamente a gente apresentou o Aiué que são as danças que a gente mais... Eu me identifico muito. Tem gente

> que diz: a tua cor é assim, mas é a minha cor, mas eu sou descendente de quilombola pelos dois lados, me orgulho e não tenho vergonha de mostrar a minha cultura. A minha cultura é essa, eu gosto muito do Aiué, acho que enquanto eu ter vida eu incentivo e incentivo mesmo para não acabar (Nilza Nira Melo de Souza, Comunidade Jauari, comunicação pessoal, 17 de janeiro de 2022).

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

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

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

## Considerações Finais

As práticas rituais que perfazem o *Aiué*, bem como todo o arcabouço de práticas relacionadas a esse ritual e foco desta análise, apontam para uma nova configuração social. Deste modo, nota-se que as práticas musicais e de dança, que incluem também o ritual do *Aiué,* têm passado por um processo de reinvenção de saberes. O conceito de reinvenção de saberes, desenvolvido ao longo deste estudo, não corresponde à mera repetição da tradição, mas à sua atualização contínua no âmbito da dinâmica da vida social dos quilombolas. Este estudo apresenta resultados que vislumbram novas possibilidades de reflexão. Os procedimentos de análise adotados consideraram as relações sociais integradas às práticas rituais do *Aiué*. Esse ritual permeado por música, dança e religiosidade foi refletido de modo a não objetificar a música, a

dança e a religiosidade como elementos que por si só seriam capazes de compreender todo o universo que compõe o ritual.

Parte-se do pressuposto de que o ritual do *Aiué* agrega diversas outras práticas, mesmo que não intencionalmente, de modo que os quilombolas passam a articular a historicidade do ritual, bem como a sua reinvenção com parte do repertório de mobilização étnica. Constata-se que as estratégias de organização em torno do ritual agregam outros elementos, pois o que seria apenas um ritual em homenagem ao santo padroeiro, São Benedito, torna-se um instrumento de luta, reafirmação da identidade e territorialização. Sendo assim, o ritual incorpora amplos festejos, músicas, danças, torneios, e tudo isso passa a ser considerado, de alguma maneira, como formas de se identificar étnicamente dentro do grupo e em fronteira com outros grupos. Desse modo, conclui-se que música, dança e ritual não apenas expressam a identidade quilombola, mas constituem práticas por meio das quais ela é continuamente produzida, atualizada e territorializada.

## Referências

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

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Terras de quilombos, terras indígenas, "babaçuais livres", "castanhais do povo", faxinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas**. 2. ed. Manaus: PPGSCA-UFAM, 2008.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. In: **Antropolítica**, Niterói, n. 19, p. 15-30, 2. semestre, 2005.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (Org.) **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. p. 25-68.

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

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

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **"Grupo Cultural Encanto do Quilombo": uma etnografia da prática musical.** 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Nasci nas matas, nunca tive senhor: história e memória dos mocambos do Baixo Amazonas**. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura, 2022.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem.** Petrópolis: Vozes, 2011.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais**: **uma topologia do presente**. Petrópolis: Vozes, 2021.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Tradução de Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

O'DWYER, Eliane Cantarino. Os Quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá. In: O'DWYER, Eliane Cantarino (Org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

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

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 47-77, 1998.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

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

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

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.**. Petrópolis: Vozes, 1974.