

# REFLEXÃO ETNOMUSICOLÓGICA/COREOLÓGICA A PARTIR DE PRÁTICAS QUILOMBOLAS NO JAUARI (PA)

*ETHNOMUSICOLOGICAL/CHOREOLOGICAL REFLECTION BASED ON QUILOMBO PRACTICES IN JAUARI (PA)*

**Marcos Alan Costa Farias**  
**PPGCSPA-UEMA**

## **Resumo**

Repensar campos epistemológicos nos dias atuais tem se apresentado como um desafio na produção acadêmica diante das mudanças as quais a sociedade passa. Neste estudo, busco de forma reflexiva e crítica abordar o campo de análise e interpretação da etnomusicologia/antropologia da música, com vistas a incluir a antropologia da dança. A proposta consiste em refletir sobre o campo intelectual referido a tais domínios de conhecimento e como elas têm se estabelecido nas respectivas áreas. E, ainda, como a música e a dança possuem capacidade gerativa, além de observadas criticamente como mero reflexo do contexto social. Para ajudar a compreender essas noções, o estudo partiu do trabalho etnográfico sobre relações subjacentes às práticas relativas ao Grupo Cultural Encanto do Quilombo e ao Aiué na Comunidade Remanescente de Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru, no Pará.

## **Palavras-chave:**

Etnomusicologia; Antropologia da dança; música na Amazônia; quilombolas.

## *Abstract*

*Rethinking epistemological fields today has presented itself as a challenge in academic productions in light of the changes that society is undergoing. In this study, I seek to reflectively and critically approach the field of analysis and interpretation of ethnomusicology/ anthropology of music, with a view to including the anthropology of dance. The proposal consists of reflecting on the intellectual field related to such domains of knowledge and how they have been established in their respective areas. And, also, how music and dance have generative capacity, in addition to being observed critically as a mere reflection of the social context. To help understand these notions, the study started from the ethnographic work on relations underlying the practices related to the Encanto do Quilombo Cultural Group and the Aiué in the Remnant Community of Quilombo Jauari, Quilombola Territory of Erepecuru, in Pará.*

## *Keywords:*

*Ethnomusicology; Anthropology of dance; music in the Amazon; quilombolas.*

## À GUIA DE INTRODUÇÃO: REPENSANDO O CAMPO DE ESTUDO

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

Esta reflexão é resultado de pesquisas acadêmicas desenvolvidas a partir de trabalho etnográfico nos últimos anos. Por meio disso, os objetos de reflexão analisados consistiram no estudo de relações subjacentes às práticas relativas ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo*<sup>1</sup> e ao *Aiué*. A primeira prática refere-se ao grupo musical que executa músicas autorais e que relatam passado e presente de seu povo, os ritmos utilizados são: lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, bolero, xote, samba e afoxé. 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*. A segunda prática é a 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<sup>2</sup> na região do Baixo Amazonas paraense. O território Quilombola Erepecuru possui população de 1.291, sendo 935 quilombolas, o que representa 72,42%.<sup>3</sup> 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 em fixação de núcleos familiares, que mais tarde resultariam em unidades sociais designadas como *comunidades quilombolas* (Farias, 2018).

O Jauari possui esse nome, conseqüentemente, segundo os próprios quilombolas, por conta do lago que próximo a *comunidade* possui o mesmo nome e/ou por conta da palmeira que é bastante comum na área e que também possui esse nome. Atualmente o Jauari é habitado por *quilombolas* que se dispõem nos dois lados do rio Erepecuru no que concerne a área comum de moradia da *comunidade*. No lado esquerdo do rio fica a sede composta por igreja, escola, campos de futebol, barracões de *festas* e reuniões, cozinha coletiva e posto de saúde que não funciona. Residem atualmente no Jauari aproximadamente 45 famílias, o que representa um total aproximado de 200 *quilombolas*. Entretanto, esse número é bem maior se levar em consideração as famílias que residem na área urbana de Oriximiná e quem mantêm vínculo com 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, ao serem indagados, significa festa. Algo bastante indicativo diante do que se observa na *comunidade* Jauari. Segundo Funes (2022), ao tratar da ocupação de escravizados no Baixo Amazonas, grande parte dos “negros africanos” transportados para essa região foi embarcada na Costa Ocidental da África, sendo predominante os procedentes da “região Congo-Angolana, de etnias Bantofônica”. Segundo o autor, essa origem atualmente é presente nas “manifestações culturais das comunidades negras, em especial naquelas dos rios Curuá e Trombetas, como a corte dos Reis de Congo, o lundum no ‘Cordão do

Marambiré', também chamado de Aiuê" (p. 91). Ainda para Funes (2022), "Aiuê" em quimbundo, significa festa, e "em termos usais entre os moradores destas comunidades" (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.

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

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

Segundo as narrativas dos *quilombolas* 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<sup>4</sup> para dona Maria Roberta, fundadora da *comunidade* Jauari, e somente a partir do processo de titulação do território é que essa prática, que até então estava paralisada, foi reinventada, passando a estar presente todos os anos durante a *Festa Cultural* e eventos diversos que demonstram sua identidade social. Limitei-me, entretanto, a apurar num procedimento de *survey*, ainda no mestrado, alguns relatos que posteriormente foram aprofundados, até mesmo porque não se pretendeu realizar essa pesquisa de forma historicista, elencando tão somente uma cronologia em tempo linear que focalizasse aspectos do passado. A reflexão 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 restritamente sonoros ou corporais. A compreensão sobre música e dança vai muito além dos elementos estruturais destes, embora estes possuam significados imprescindíveis para a compreensão antropológica. Penso essa prática enquanto ação social e cultural, como "processo" do fazer musical e do fazer corporal, e não enquanto "produto" (Oliveira Pinto, 2001). Assim, para compreensão dessa reflexão foi necessário costurar relações com o universo em que essa prática está inserida, ou seja, a vida social desses *quilombolas*.

## **PERCURSOS REFLEXIVOS: MÚSICA, DANÇA E ANTROPOLOGIA**

Aqui se pretende realizar uma abordagem que poderia ser compreendida em um primeiro momento como uma história social do conceito no que diz respeito à etnomusicologia expressa pela antropologia da música,<sup>5</sup> com vistas a incluir, também, a antropologia da dança. Gostaria de refletir, sobretudo, sobre alguns temas referentes à etnomusicologia e à antropologia da dança, sem que isso possa parecer uma historiografia

destes domínios de conhecimento. Adianto que não pretendo fazer uma arqueologia, elencando aspectos constitutivos, de desenvolvimento e de conceituação. Vale ressaltar que outros pesquisadores<sup>6</sup> já a fizeram e, diga-se de passagem, de forma significativa e essencial para os estudos dessas disciplinas. Talvez em alguns momentos seja necessário fazer uma busca a conceitos e abordagens defendidas a fim de dar entendimento mais direto ao texto.

Caberia pensar na verdade na estruturação de um campo de produção existente na música e na dança. Refletir sobre o campo intelectual perpassa em compreender como o sistema de relações sociais afetam a criação intelectual e artística. Bourdieu (1968) anota que a história da vida intelectual e artística no Ocidente permite observar como o campo intelectual se estabeleceu. O processo de legitimidade se deu na medida que os artistas iam se libertando “econômica e politicamente, da tutela da aristocracia e da Igreja, de seus valores éticos e estéticos” (p. 106), bem como através das instâncias de seleção e consagração intelectual, dentro de um processo de concorrência pela legitimidade cultural.

As instâncias de consagração, como as editoras, teatros, associações culturais e científicas são responsáveis pela constituição do campo intelectual como um sistema, instituído relativamente de autonomia. Bourdieu (1968) destaca que a “estrutura da dinâmica do campo intelectual” é um sistema de interações entre “instâncias, agentes isolados, como o criador intelectual, ou o sistema de agentes, como o sistema de ensino, as academias ou círculos literários” (p. 106) que exercem aspectos de consagração e legitimidade intelectuais.

Muitos elementos se correlacionam, estes correspondem as noções que englobam a discussão sobre o campo da etnomusicologia e, por conseguinte, da antropologia da dança. Noções estas que podem ajudar a compreender e encaminhar uma abordagem sobre esses campos da musicologia e da coreologia em relação com a antropologia. Por um lado, diante de etnomusicologias e etnocoreologias, no plural mesmo, levando em consideração o número variado de abordagens e conceituações sobre essas disciplinas, que levam a provocar diferentes

nomenclaturas: etnomusicologia, antropologia da música, antropologia musical, antropologia do som, antropologia sonora, etnocoreologia, antropologia da dança; e essas diferentes formas de denominar a disciplina podem estar relacionadas ao lugar onde se discute e se legitima esses campos de estudos.

De certo modo, discussões no campo da etnomusicologia não deixam de possuir certa relação com o lugar em que se discute, levando em consideração que as esferas de legitimidade são responsáveis pelo processo de constituição e legitimação do campo intelectual, como diria Bourdieu (1968). Dependendo desse lugar de legitimidade o enfoque de compreensão poderá ser de forma mais musicológica ou antropológica. O dilema etnomusicológico proposto por Merriam (1969, p. 213) não condiz especificamente aos domínios desta disciplina. A abordagem do dilema se situa no âmbito dos sons e do comportamento/cultura. O que carece de um desempenho musicológico e antropológico, haja vista a etnomusicologia teria surgido entre esses dois polos. Na discussão sobre a música *Kamayurá*, Menezes Bastos (1994), com base nesse dilema, denominou de “paradoxo musicológico”. Menezes Bastos (1994, p. 29) mostra ainda em seu texto que a etnomusicologia é um “campo sociologicamente ambíguo”. Nessa dualidade, possui um lado artístico-musical e outro social que se pauta antropologicamente.

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

Ampliando um pouco mais esse espaço de reflexão e incluindo ainda mais a antropologia da dança na discussão, quando se analisa a natureza híbrida desta com a etnomusicologia,

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

A etnomusicologia, institucionalizada nas universidades e nos cursos, foi um espaço de inserção, acesso e cada vez mais promissor para a antropologia da dança. Beaudet (2018), inclusive, faz em um de seus textos uma interligação entre etnomusicologia e antropologia da dança retomando definições da primeira em direção à segunda como se fosse uma tradução, mesmo que ele diga que se trata de uma diversão. É notório essa afinidade entre os campos de produção, que as leva a possuir forte relação. A etnomusicologia tem sido para muitos pesquisadores da antropologia da dança uma “via de acesso ou zona de interlocução” (Guilhon; Acselrad, 2019, p. 135). Porém, vale ressaltar que aqui a música e a dança não estão sendo refletidas por um viés popular, ou tratados como um produto da sociedade industrial com observou Oliveira a respeito da música popular (2015). Ou mesmo atribuídas a elas a ideia de folclore. Aqui o foco está enquanto música e dança étnica, observando as questões nas quais estas se relacionam com elementos da vida social dos quilombolas praticantes.

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

da outra, mas sim como um universo inter-relacionado e recíproco.

Faz-se necessário refletir sobre a etnomusicologia e a antropologia da dança como processos de produção do indivíduo por meio de suas relações sociais, musicais e dançantes, interligadas com o espaço social (Bourdieu, 2008) em que vivem. Porém, vale salientar, que não se deve confundir espaço social com ideia de espaço físico, mas sim refleti-lo como espaço relacional. Assim, música, dança e comportamento social ocorrem não como partes da cultura, como reflexos da cultura, ou como frutos de um contexto, mas sim como processos gerativos de forma interrelacionada, assim não podendo ser compreendidos separadamente ou como resíduos da cultura. Música, dança, relações sociais são a cultura.

#### **UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE ALGUMAS FORMAS DE INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE**

Essa analogia da música, da dança e de demais artes com a antropologia possui intensa relação. Merriam (1964), em *Las Artes y la Antropología*, estabelece uma abordagem a respeito da relação entre artes e antropologia. Merriam observa que o estudo do produto artístico é um campo de pesquisa consideravelmente restrito e técnico, por isso não foram objetos da antropologia. Por outro lado, afirma que se a análise sobre a arte passar pelo sistema de comportamento pode interessar ao antropólogo. O autor observou ainda que o estudo da arte sempre esteve relacionado ao produto final e as descrições estavam sobre o domínio de análises sistemáticas, estruturais ou sincrônicas, com pouco direcionamento para o comportamento artístico o que estabeleceria uma relação com o campo humano. Assim, ele percebeu que “en épocas pasadas la antropologia estudió el arte sobre todo desde el punto de vista de obra terminada, es decir, em um nível descritivo que se fija em su estrutura interna”. Com isso, Merriam propõe que “dichas obras artísticas no pueden producirse sin intervención de seres humanos que las fabrican siguiendo una pauta de comportamiento peculiar” (1964a, p. 278). A discussão de Merriam é pertinente ao mostrar como várias formas de artes podem ser compreendidas por um viés de compreensão mais humano e social ao invés de técnico e encerrado

em discussões em si mesmas. Humberto Eco (1976) propõe, também, uma discussão que se liberta de interpretações que se fecham em si mesmas, propõe que uma obra mesmo que fechada e acabada, é, também, aberta, suscetível de várias outras interpretações.

Noletto (2020, p. 3) traz à tona um debate importante que visa investigar de como a música como conhecimento artístico pode “contribuir para a reinvenção do conhecimento científico na produção de conceitos e epistemologias extraídos do próprio saber musical”. Para o autor a música estaria situada em dois planos: o artístico, que carrega consigo os elementos estéticos, e o científico, que se estabelece como uma logia e carrega o status de ciência. A música tem sido muito mais um objeto de reflexão do que um campo de produção de epistemologias para o campo científico mais geral. Disciplinas como antropologia, filosofia, sociologia e história parecem preencher uma lacuna epistemológica na pesquisa em música. Enquanto a música parece apenas fornecer metáforas musicais para outros campos, quando poderia ser produtora de epistemologias. Nesse contexto, Merriam (1964) tem razão ao afirmar que o caráter técnico tem sido o principal foco nas artes.

De fato, a música, a dança e outras artes não deixarão de ser artísticas e técnicas, porém é necessário saber em qual momento elas devem ser somente isso e, para além disso, mostrar que o artístico e o técnico não deve se resumir em análises e interpretações que partem das abordagens ocidentais. E se por um lado Noletto (2020) afirma que a comunidade musical precisa explicar alguns conceitos técnicos as outras comunidades científicas, afim de demonstrar o quanto são essenciais na produção epistemológica das Ciências Musicais, e assim viabilizar a “passagem da *música como técnica* para a *música como epistemologia*” (p. 18, grifo do autor) no intuito de convidar outros campos para o diálogo e para que utilizem suas epistemologias para repensar os seus campos; vejo por outro lado como algo além a se fazer. É importante que a música seja produtora de novas epistemologias, mas é necessário que essas epistemologias estejam abertas para a compreensão da musicalidade e da corporalidade de outros grupos que fazem uso da “música” e da “dança”, cada um a seu modo

e a sua denominação e conceituação, mas sem carregar na sua compreensão o universo padrão da arte Ocidental, eurocêntrica e colonialista. Pois, vale lembrar que várias análises estão pautadas de certo modo nas epistemologias e cultura que o pesquisador traz consigo, viabilizadas pelo colonialismo.

O simples fato de conduzir determinadas pesquisas etnomusicológicas e etnocoreológicas por um viés estritamente técnico, pautadas em elementos teóricos limitados a teoria musical e a teoria da dança, como por exemplo as pesquisas que se encerram em descrições da notação musical e da dança ocidental, seriam formas um tanto quanto restritas e fechadas de interpretação, sendo passível de entendimento apenas para aqueles que dominam tais tipos de notação e teorias. Quando me refiro à teoria musical, estou me balizando ao sistema de notação musical desenvolvido pelo Ocidente.

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

Pensar sobre as formas técnicas de análise em música, por exemplo, é um tanto quanto explorar noções que não compõem o repertório de classificações musicais de determinadas sociedades. Quando me dediquei a compreender a prática musical do *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* do Jauari (Farias, 2018), observei que eles utilizam o sistema tonal para compor e para tocar suas músicas. Esse poderia ser, inicialmente, um motivo para que eu adotasse em minhas

reflexões formas de compreensão pautadas nas análises da música ocidental. Não obstante, isso não significou um fator relevante para tal compreensão. Apesar do uso do sistema tonal, as formas de compreensão não poderiam ser dadas e encerradas nesse fator. Mesmo que suas músicas possuam letra, melodia e harmonia, observei que as formas como eles se relacionam com o sistema tonal é totalmente particular e diferente dos padrões dados como usuais na música ocidental. Eles não utilizam classificações de acordo com nomenclaturas ocidentais.

Ao assistir seus ensaios, ou quando me falavam do processo criativo, eles não falavam em tom ou tonalidade da música, mas em *nota, que nota é?* ou *qual é a nota?* Em uma anotação que obtive acesso referente ao repertório de uma de suas apresentações, haviam os nomes das músicas e ao lado as *notas* (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que representavam as tonalidades. Junto disso havia o sinal de subtração (-) ou adição (+) que indicava se a tonalidade era maior ou menor. Outro fato anotado observou que, quando eles queriam se referir e determinar o andamento, eles se comunicavam mencionando *velocidade*. Defini essa forma como um saber verbal-musical, atentando para o fato de os músicos não utilizarem de determinações pré-estabelecidas por outras sociedades, mas sim de darem verdade as suas conceituações. Quando tocam, eles não estão preocupados em emitir frases melódicas e harmônicas fechadas em elementos estruturais da música. O mesmo acontece nas danças, não existe preocupação e tampouco uma forma padrão de conceituação sobre seus movimentos corporais pautada em definições ocidentais, existem movimentos do corpo que são determinados pela relação entre os quilombolas e a vida social.

Oliveira Pinto (2001) elencou alguns problemas fundamentais da transcrição musical, que também os considero como necessários se observados a partir da escrita da dança. O autor logo destaca que a “escrita musical europeia é intrínseca à história musical do ocidente” e, por isso, tornar-se conflitante com vários outros sistemas musicais de fora do ocidente. Apontou que a transcrição musical passa por uma análise daquele que faz a transcrição, dessa forma não representando um documento da cultura em estudo. Oliveira Pinto deixa claro que a “representação gráfica mais

adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição”. Destaca que o uso desse tipo de análise deve observar a necessidade de um conhecimento mais adiantado sobre a cultura musical, pois pretende se obter resultados da análise e não o início da mesma. Por fim, o autor deixa evidente que o repertório registrado como documento para fins de análise não excede o material de áudio ou audiovisual (2001, p. 258). Assim, vejo que em algumas pesquisas, de fato, seja necessário vislumbrar outros esquemas de análises, o que também não pode ser visto como uma via de regra. Igualmente, vale levar em consideração que várias sociedades possuem uma maneira própria de produzir, praticar e transmitir sua música e/ou dança.

A transcrição musical e da dança se torna problemática em vários casos. É evidente que essas formas de análise são capazes de levantar questões importantes e contribuem para os efeitos de análise através da descrição que elas proporcionam. Contudo, não são capazes de dar respostas tais quais as conceituações e compreensões do grupo em estudo. Deve-se levar em consideração nas pesquisas etnomusicológicas/coreológicas que as reflexões devem se pautar, não somente naquilo que a formação intelectual científica do pesquisador considera como música e dança. É necessário que haja uma abertura para a compreensão de formas pelas quais não são usuais em outras sociedades, mas que na sociedade em estudo há real importância para os agentes sociais. A própria ideia de música, som, dança, movimento possui caráter subjetivo e isso perpassa pelas formas de análise e interpretação adotadas.

A reflexão elencada e firmada neste estudo busca dar vez a uma análise pautada na descrição elaborada a partir das próprias narrativas dos quilombolas envolvidos nas práticas, sejam elas diretamente relacionadas ao *Grupo Cultural Encanto do Quilombo* e ao *Aiué*, assim como sobre a vida social como um todo. Para tanto, a reflexão que se pauta na narrativa dos quilombolas se faz necessária como uma forma de substituir a elaboração de transcrição e notação da música e da dança. Com isso, é possível se aproximar de forma mais real às referidas práticas e também estabelecer um certo distanciamento do colonialismo musical e corporal, sobretudo

interrompendo uma tradição que evidencia o senso comum da música e da dança erudita. Não estou em busca de noções e formas de escrita que vislumbrem uma grafia ou teoria complexa sobre a música e a dança, embora não esteja dizendo que as músicas e danças com as quais estudo sejam simples, mas sim revelando que é necessário estabelecer um contraponto com análises tidas como universais, cabendo dar ênfase as conceituações dos grupos estudados, a fim de não as classificar enquanto pouco desenvolvidas.

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

Aqui trago as perguntas e a resposta de Noleto (2020, p. 10): “Devemos abandonar os paradigmas anteriores? Banir a análise musical por completo? Falar apenas em linguagem extramusical? Certamente não”. Noleto destaca que algumas análises representam um lugar notável e importante para a continuidade de outros estudos. Porém, penso que é preciso que essas análises não sejam tomadas como únicas, dadas e encerradas, e

muito menos como superiores desencadeando em qualquer ideia real de negação do relativismo, e assim levando a um padrão e, conseqüentemente, a imposição de culturas. Mesmo que a análise musical permita reconhecer as estruturas formais, ainda sim estaremos viabilizando um padrão primário a ser seguido, como se a música ocidental fosse o modelo ideal e central para todo e qualquer tipo de análise, reafirmando uma subalternização do outro (Spivak, 2010), que não pode falar e muito menos se expressar e buscar ser compreendido pelo seu próprio discurso.

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

As outras duas performances estão relacionadas à prática de “música gravada”, que correspondem a “alta fidelidade” (*high fidelity*) e a “arte de áudio em estúdio” (*studio audio art*). As gravações em “alta fidelidade” buscam reportar uma veracidade

das performances ao vivo, e necessitam de técnicas e formas de gravação para tanto. A “arte de áudio em estúdio”, por outro lado, evidencia gravações que buscam criar e manipular sons a partir de computadores, porém sem a intenção de obter uma cópia real das performances praticadas em tempo real.

Essas categorias de performance, além de apresentar a classificação que estabelece relações entre músicos, dançarinos, artistas e público, também dispõem sobre as formas de interação entre música, indivíduos e tecnologias. Isso promove uma forma de classificação sobre as formas as quais a música se dispõe ao ser produzida, o que gera de certo modo uma forma de compreensão daquilo que pode ser em tempo real ou daquilo que pode ser gravado, manipulado e documentado e, conseqüentemente, viabilizam formas de análises destas. Estes elementos atendem a duas necessidades as quais acrescento e destaco: a) aquilo que é gravado nas diversas formas de áudio, audiovisual, em estúdio, fora de estúdio pretendem compor um material que não se preocupa, em certo ponto, com a proximidade da realidade, possui um viés externo e com isso possui caráter subjetivo do pesquisador; e b) aquilo que é gravado também nas formas de áudio e audiovisual, mas que pretende ser uma cópia fiel ou pelo menos mais próxima do real, afim de representar e servir de escopo para uma análise pautada em uma noção interna e objetiva.

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

Por vezes, a própria falta de um método específico, para o fim de análise e classificação, faz com que apareçam diversas abordagens analíticas que se delineiam de acordo com diversas teorias, nas quais a etnomusicologia e a antropologia da dança estão relacionadas. Várias situações e abordagens podem categorizar as análises sobre a dança e a música e, assim, classificá-las, bem como assinaladas por Borges (2005) e Foucault (1999) como arbitrárias e conjecturais. Descrever ou expressar a dança e a música, ou seja, fora dos padrões frigorificados da cultura ocidental, configura-se uma tarefa difícil. Artes não verbais, não em sua totalidade, mas que transmitem o seu apreciar através do ver e ouvir, ao invés de ler através de estruturas fechadas. Porém, descrever seguindo definições e classificações étnicas dessas artes significa, também, refletir a magnitude que essas práticas ocupam na vida social de seus praticantes. A notação musical e da dança poderia ser um caminho descritivo, no entanto, seriam limitantes e nada realistas em relação a música e a dança praticadas por determinados grupos.

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

Rose Satiko Hikiji (2006) faz uma crítica à tradição imagética que acaba por se sobrepor nas ciências sociais e na antropologia em relação à audição, à escuta, ficando o visual e o verbal como formas predominantes de análises. Oliveira Pinto (2001, p. 222), na mesma abordagem, enfatiza que a “sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual” e mesmo com pesquisas recentes a visualidade ainda é predominante em relação à discussão sobre o som que tem recebido poucas análises em relação ao imagético. Hikiji (2006) corrobora que, junto à etnografia e ao texto, vídeo e fotografia seriam opções de criar materiais sonoros ou visuais. Mas quero lembrar que aqui não me refiro somente à música que merece um trabalho de escuta para a compreensão de diversos aspectos que compõem o universo sonoro. Aqui

estou falando de música e dança, portanto, não se restringe falar somente da escuta, afinal, esta não daria conta da análise que se refere ao corpo. Seja o corpo que toca e canta como também o corpo que dança. Aqui é necessário estabelecer um elo que busca compreender a escuta e o visual, como possibilidade de dar conta das abordagens da música e da dança em confluência com a vida social.

Desta forma, a crítica à visualidade se dirige aos aspectos estéticos dos sistemas musicais e coreográficos, das análises musicais que se resumem à esfera estreita e resumida das partituras e dos esquemas coreográficos pautados nas tradições ocidentais. Assim como, as acepções que se afastam de uma interpretação e compreensão etnográfica e socialmente atrelada à vida dos agentes sociais que produzem e consomem música e dança. Talvez a escuta atrelada à apreciação sejam formas primárias de análise, tanto para uma interpretação carregada de signos e elementos da tradição ocidental, quanto nas reflexões que buscam descolonizar essas análises. Ver e ouvir não está atrelado apenas em buscar dados no campo e levar para uma análise individual, de gabinete. O ver e ouvir deve ir além disso e centrar, também, em um ver e ouvir coletivo. Os agentes sociais têm muito a dizer sobre suas práticas, eles sabem como classificá-las e conceituá-las. Isso mostra que refletir sobre a música e a dança, de forma correlata, revela compreender elementos que antes eram negligenciados em detrimento de outros.

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

o reducionismo das diversas práticas dos grupos. Vale anotar aqui, também, que músicas e danças representam discursos de lutas sociais, emanam reconhecimento, constituem mobilizações sociais e, sobretudo, afirmam e reafirmam identidades e culturas. Se assim funciona, não há como distanciar tais elementos de uma discussão do que possa ser a música e a dança.

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

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

No caso do *Aiué*, observa-se que a comunidade toda não está envolvida diretamente no momento do ato, ou seja, enquanto alguns cantam, tocam e dançam, no caso dos músicos e personagens, outros assistem e se sentem representados, o sentimento de identidade está intrínseco, existe representatividade tanto para quem está na prática quanto para quem a assiste. De toda forma, igualmente há representatividade em quem colabora, ajuda a preparar o local para que alguns quilombolas cantem, toquem e dançam, indicando também participação e

identificação. Ser da *comunidade* que promove o evento é suficiente para compor também representatividade e pertencimento. Aqueles que não são da *comunidade* desempenham papel significativo, pois o apreciar compõem um sistema de significados da prática capaz de estabelecer um processo interativo e de contato com a música e com a dança.

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

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES: A CAPACIDADE GERATIVA DA MÚSICA E DANÇA**

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

Aqui deve ser analisado que a música não é só a música, está é constituída de ações humanas que carregam em si comportamentos, saberes, identidades, conflitos e reivindicações. Além do que a música em várias sociedades acompanha outras práticas como a dança. E, por isso, seria um motivo para afirmar que a música, junto da dança e de tantos outros elementos, está

presente nos contextos culturais, no entanto, se deve ter o cuidado de não tornar a música e a dança apenas como um elemento minimalista em relação à cultura. Não quero aqui afirmar, nem tampouco mostrar evidências de que o contexto é insignificante, muito pelo contrário, o contexto e a música/dança estão inteiramente ligados, porém, não pode haver nessa relação uma ideia de hierarquização, quando a música e/ou dança seriam apenas reflexo da cultura ou parte desta, quando na verdade música e dança representam caráter gerativo na cultura, sendo capaz de fazer da cultura o que ela é por meio de suas práticas.

Essa discussão sobre a música como parte da cultura não é um tema novo, vem sendo discutido há muito tempo. Aqui mesmo neste texto já citei Merriam (1964; 1969) que em um primeiro momento dessa forma entendeu, passando a ser alvo de críticas. O próprio Merriam percebeu essa questão e reformulou sua interpretação, ainda assim Seeger e Feld o criticaram anos mais tarde em seus trabalhos. Diversas questões precisam ser refletidas e relativizadas na etnomusicologia, que por sinal contribuem para questões conceituais da antropologia da dança. A disciplina sempre carregou consigo questões teóricas que abarcam a música como elemento relacionado ao contexto em que ela está inserida, compreendendo como uma música contextual e extramusical. Porém, é necessário ir além dessa premissa e buscar entender a música não somente como algo contextual e extramusical, mas partir do que ela representa para a sociedade que a produz, bem como por aquilo que a música é de fato para aqueles que a promovem.

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

referentes ao tema e que interferem diretamente na música e na dança. E, assim, acabam tornando a discussão próxima de um senso comum.

Pensar a música e a dança apenas como expressões, formas comunicativas e performances as tornam um tanto restritas, pois cabe pensar a música e a dança, também, enquanto instrumento político. É claro que essa análise por vezes se faz presente nas análises expressivas, comunicacionais e performáticas, no entanto, ficam alocadas nas entrelinhas. Cabe dar visibilidade ao discurso político da música e da dança. Prass (2013), ao se deparar com as musicalidades de Casca, no Rio Grande do Sul, e também com as questões referentes à titulação das terras, percebeu que seu estudo etnomusicológico não poderia se desenvolver “sem falar” da mobilização direcionada à titulação. Prass considerou aquilo como um “deslocamento epistemológico” (p. 40). Porém, tratar dessas questões referentes à mobilização, reivindicações dos territórios como um elemento à parte da discussão etnomusicológica/coreológica não deveria representar um deslocamento, mas sim uma demanda que merece atenção e que é importante para o entendimento do que é a música e a dança praticadas dentro dessas realidades. É evidente que alguns etnomusicólogos e etnocoreólogos não trazem em suas linhas de pesquisas e aprofundamentos teóricos questões relacionadas aos temas da mobilização étnica, dos conceitos sobre os usos dos territórios. Contudo, é necessário levar em consideração o quanto esses elementos são reveladores para a reflexão da música e da dança.

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

Se em muitos casos a própria música se relaciona com outras formas de artes, sejam elas a dança,

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

Luhning (2014) corrobora que no Brasil, atualmente, em contraposição a trajetória histórica da pesquisa em música brasileira que focava nas práticas folclóricas, a etnomusicologia enfatiza uma necessária discussão “de seu contexto e seus objetivos com aqueles sujeitos, diretamente envolvidos naquela pesquisa”, isso estaria diretamente envolvido com “questões como responsabilidade social, ética e outros temas e fomentar efetivamente propostas colaborativas” (p. 16). A autora mostra algo ainda que tenho refletido recentemente, para Luhning é necessário que o tema de pesquisa seja relevante para um grupo maior, bem como defende que as relevâncias não sejam definidas somente pelo fato acadêmico, mas, além disso, pelas pessoas que estão envolvidas na pesquisa, assim resultando em benefícios para as pessoas através da pesquisa.

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

Penso nos grupos que recebem o material das pesquisas através das dissertações e teses e quando as folheiam se deparam como textos e

linguagens pouco acessíveis, bem como com seus sons e movimentos transformados em signos que, para eles, com nada se associam a sua cultura e vida social. Parece que a cultura do grupo é delimitada em uma cultura nacional única que não existe e é demarcada nos símbolos da cultura eurocêntrica. A ideia é diminuir as incompreensões sociais e as discrepâncias culturais que tentam ainda estabelecer uma cultura sobre a outra.

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

Na Etnomusicologia, para esses estudos, como o caso do Musicultura, tem-se denominado de pesquisa aplicada, participativa, como já mencionei acima. Por outro lado, na antropologia o entendimento do que possa ser antropologia aplicada toma uma outra discussão, diferente do que parece representar na etnomusicologia. Vale ressaltar que questionamentos referentes ao papel do antropólogo surgiram novamente durante a II Guerra Mundial, direcionando críticas à chamada antropologia aplicada. Sublinho o episódio de 1919, quando Franz Boas envia ao jornal *The Nation* uma carta intitulada *Os cientistas como espiões*, que acusava o governo dos Estados Unidos de utilizar quatro antropólogos como espiões na América Central. No mesmo ano da carta, Franz Boas foi punido, assim sendo afastado da *American Anthropological Association* (Almeida, 2018). Voltando ao fato da II Guerra Mundial, quando as críticas à antropologia aplicada surgiram novamente, vale destacar que ao final da Guerra essas críticas ganham mais elementos através de Sol Tax, quando então ele enfatiza e denomina a *action anthropology* ou antropologia da ação.

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

A Antropologia em ação ou *applied anthropology* demanda uma outra leitura. Com o fim da II Guerra Mundial o trabalho antropológico ganha uma delineada classificação que recupera as práticas antropológicas de uso militar e a serviço do Estado. Esta classificação encontra-se no livro *Um espelho para o homem* de Clyde Kluckhohn, em que seu capítulo oitavo se intitula *antropólogos em ação*. É também neste capítulo que se recupera a antropologia aplicada e as atividades dos antropólogos que atendiam às demandas oficiais. Foster, ao compreender essa discussão referida à antropologia aplicada, verifica sobre a aplicação dos conhecimentos antropológicos em povos e comunidades (2020). Almeida (2018, p. 14) enfatiza que o exercício do ofício de antropólogo preconizado pela “antropologia da ação” de Sol Tax, que visa a autonomia, “distingue-se qualitativamente e tem sentido oposto” à expressão “antropologia em ação” e da relativa “antropologia aplicada” anotada por Kluckhohn que se vislumbram sob a tutela do Estado.

Os usos dos termos aplicada, colaborativa, engajada, em relação à etnomusicologia, podem não ter, de certo modo, as mesmas funções que as apresentadas brevemente aqui, porém, acredito ser necessário acompanhar essas distinções, no intuito de não cometer confusões conceituais. Em um sentido amplo, música e dança não são objetos estáticos que completam um contexto como partes de um todo, eles são elementos capazes de gerar outros elementos, de fazer acontecer outras práticas. Então, um primeiro elemento a ser levado em consideração é o que a música representa para aqueles que a produzem. Assim, o conceito de música não estaria tão somente relacionado

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

Nessa abordagem, ainda vale pensar também se na compreensão sociocultural do grupo estudado cabe denominar as práticas como música (Oliveira Pinto, 2001, p. 222-244) e dança, pois para determinadas sociedades, aquilo que chamamos de música, dança e arte podem ser percebidas, conhecidas e denominadas por outros termos, denominações, compreensões e significados. Em muitos casos, terminologias de teorias ocidentais são empregadas em diversas práticas musicais e coreográficas. Oliveira Pinto (2001, p. 248), ao comentar sobre a música, destaca que esses casos “não representam mais que empréstimos lexicais, cuja semântica original foi completamente resignificada”. Oliveira Pinto (2001, p. 248) corrobora ainda que as “sonoridades locais”, atreladas aos “sons, ruídos, falas”, reverberam nas chamadas “paisagens sonoras”. As paisagens sonoras das chamadas *Festas Culturais* nos quilombos mostram um ambiente sonoro intrínseco que faz parte da identidade, este componente sonoro é eficaz na construção social da identidade.

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

suas peculiaridades, mas é necessário relativizar e, sobretudo, observar o campo de distinção entre a cultura do pesquisador e do pesquisado.

Nesse íterim, a música, a dança, ou a prática que nos remetem a essas, não serão compreendidas apenas como apêndices da vida dos que as praticam, pois a música, a dança não são parte da cultura, elas são a cultura. Elas são gerativas, possuem dimensão constitutiva, dessa forma, elas são elementos que produzem os indivíduos, suas identidades, não cabendo, assim, tomá-las como um reflexo da vida social e cultural das pessoas. A performance em música e dança está atrelada aos indivíduos, esses indivíduos se tornam quilombolas de um contexto e um território específicos, na medida em que eles fazem música, dança e praticam esses saberes e fazeres. É ao construir e ao tocar os instrumentos, ao compor e cantar as músicas, ao ouvir a música e ao dançar que eles se constituem como quilombolas. Com isso, não se trata de apenas um reflexo ou de um contexto que se imprime na música ou na dança com base em uma identidade anterior. É necessário buscar o entendimento disso por meio de uma compreensão da identidade processual, assim como a cultura e a tradição em fluxo. O caráter que a música e a dança imprimem nos indivíduos que a praticam possui uma relação significativa na constituição de identidades e pertencimentos. Assim, é necessário refletir que há questões que não são simplesmente contextuais, elas vêm das práticas musicais que são referidas. Neste sentido, a música e a dança não são produtos da circunstância, não são reflexo, elas estão dentro do contexto e da sua dinâmica, na sua dialética. Então, pensar a música e a dança enquanto contexto seria um tanto reducionista.

Vale aqui refletir que a música e a dança que tocam, cantam, dançam e movimentam nas *Festas Culturais* que tenho acompanhado são essenciais para gerar tais *festas*, muito possivelmente sem essas práticas musicais e dançantes não haveriam as *festas*. Ou seja, são práticas gerativas, constitutivas de identidades, pertencimentos e eventos sociais. São práticas festivas que demarcam fronteiras étnicas, sociais e comunitárias. A música e a dança por meio do assistir, ouvir, tocar, cantar e dançar promovem interação social, assim, essas práticas musicais e dançantes instituem sociabilidades. Com isso,

caberia refletir sobre espaços dançantes-musicais que nada mais são que espaços de sociabilidades.

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

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

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. "Cowboy anthropology": nos limites da autoridade etnográfica. **EntreRios - Revista do PPGANT-UFPI**, Teresina, v. 1, n. 1, p. 8-35, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/7237/4201>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

BEAUDET, Jean-Michel. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BORGES, Jorge Luís. **El idioma analítico de John Wilkins. Otras Inquisiciones**. Buenos Aires. Emecê editores, 2005.

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

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POULIN, Jean *et al.* (Org.). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança I**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança II** - Pesquisas do CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança III** - Pesquisas do CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

ECO, Humberto. **Obra Aberta**. São Paulo, editora Perspectiva, 1976.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **"Grupo Cultural Encanto do Quilombo"**: uma etnografia da prática musical. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus: UEA, 2018. Disponível em: <<https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/34-4.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2021.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **Aiué**: música, dança e políticas de identidade no Quilombo Jauari, Território Quilombola Erepecuru (PA). Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Amazonas, Manaus: UFAM, 2023. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/9853>>. Acesso em: 1 dez. 2023.

FOSTER, George. O antropólogo em ação: o contexto conceitual. **Guarimã** - Revista de Antropologia & Política, São Luís, v. 1, n. 1, p. 131-146, jul.-dez. 2020. Disponível em: <<https://ppg>

revistas.uema.br/index.php/guarima/article/view/2491». Acesso em: 31 jan. 2021.

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 Antônio. **Nasci nas matas, nunca tive senhor**: história e memória dos mocambos do baixo Amazonas. Editora Plebeu Gabinete de Leitura, 2022.

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

GUILHON, Giselle; ACSELRAD, Maria. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. **Música e Cultura**, Salvador, n. 11 v. 1, p. 135-164, 2019. Disponível em: <[https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/9\\_vol\\_11guilhon.pdf](https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/9_vol_11guilhon.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens participantes de um projeto social de ensino musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

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

LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 2, pp. 7-25, dezembro 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico**, Brasília, v. 18, n. 1, p. 9-73, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6552>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology Revisited. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 13, n. 2, p. 213-

229, 1969. Disponível em: <<https://www.jstor.org/journal/ethnomusicology>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

MERRIAM, Alan P. Las Artes y la Antropología. TAX, Sol. **Antropologia**: Una nueva vision. Colombia: NORMA, 1964.

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

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência com música: provocações epistemológicas. **Opus**, Vitória, v. 26, n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus2020c2619>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 44 n. 1, p. 221-286, 2001. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ra/article/view/27128>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

OLIVEIRA, Allan de Paula. O ouvido dançante: a música popular entre swings y cangotes. **El oído pensante**, Buenos Aires, v. 3, n. 2, p. 7-27, 2015. Disponível em: <<https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7460>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa**: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

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

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Cf: Wesleyan University Press, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakraborty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAX, Sol. Antropologia da Ação. **Guarimã** -

**Revista de Antropologia & Política**, São Luís, v. 1, n. 1, p. 114-123, jul.-dez. 2020. Disponível em: <<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/guarima/article/view/2484>>. Acesso em: 31 jan. 2021.

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

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

#### Notas

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

2 "Sito no oeste do estado, na mesorregião do Baixo Amazonas, situa-se à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. Com base no Censo Demográfico de 2022 divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE sua população é de 68.294 habitantes". Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>>. Acesso em: 14 ago. 2023. "A população quilombola em Oriximiná corresponde a um total de 9.424 indivíduos que se autodefinem como quilombolas, o que corresponde a 13,80% da população de Oriximiná. 4.830 quilombolas vivem nos territórios quilombolas, correspondendo a 85,58%, ainda 814 não quilombolas vivem nos territórios quilombolas, perfazendo 14,42%. Se atentarmos para os quilombolas em domicílio, 4.830 (51,25%) estão domiciliados nos territórios quilombolas e 4.594 (48,75%) estão domiciliados fora dos territórios quilombolas". Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>>. Acesso em: 14 ago. 2023.

3 Disponível em: <<https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR>>. Acesso em: 14 ago. 2023.

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

5 Usarei com maior frequência ao longo do texto etnomusicologia ou antropologia da música, bem como etnocoreologia ou antropologia da dança. Quando necessário usarei nomenclaturas utilizadas por outros autores. Esclareço que essas escolhas não resumem escolhas teóricas a qual me identifico,

mas buscam apenas utilizar termos mais usuais e que podem colaborar com uma leitura mais compreensiva.

6 Na etnomusicologia, antropologia da música Menezes Bastos (1994), Oliveira Pinto (2001). Na antropologia da dança Camargo (2018, 2015, 2015, 2018), Guilhon e Acsehrad (2019).

#### SOBRE O AUTOR

*Marcos Alan Costa Farias* é Doutor em Antropologia Social (PPGAS/UFAM), Mestre em Ciências Humanas (Teoria, História e Crítica da Cultura) (PPGICH/UEA). Graduado em Música (UFPA). Estágio Pós-Doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Cartografia Social e Política da Amazônia da Universidade Estadual do Maranhão (PPGCSPA/UEMA). Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia - PNCSA. Atua na área da antropologia da música em interseção com a antropologia da dança, estudos sobre Povos e Comunidades Tradicionais, em especial quilombos. E-mail: marcosalan10@hotmail.com