

IDENTIDADE E MEMÓRIA NA AFIRMAÇÃO DE SABERES DE UMA PRÁTICA MUSICAL QUILOMBOLA

Marcos Alan Costa Farias¹

Resumo:

O artigo ora apresentado discute aspectos de identidade e memória através do estudo da prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, conjunto musical criado na Comunidade de Remanescente de Quilombos do Jauari, no município de Oriximiná, no Estado do Pará. Os saberes intrínsecos à prática musical são importantes para a discussão de aspectos de identidade, assim como de contextos que estão intrínsecos a cultura e a memória dos agentes sociais. Ainda, nessa contextualização foi possível traçar, brevemente, um perfil que aponta aspectos do contexto histórico, social e cultural do objeto pesquisado, assim como, pressupostos teóricos que fundamentam a questão levantada.

Palavras-chave: Prática Musical; Identidade; Memória.

Abstract:

The present article discusses aspects of identity and memory through the study of the musical practice of the “Quilombo Cultural Group”, a musical ensemble created in the Quilombos do Jauari Remaining Community, in the municipality of Oriximiná, in the State of Pará. To musical practice are important for the discussion of aspects of identity, as well as of contexts that are intrinsic to the culture and memory of social agents. Also, in this contextualization it was possible to briefly outline a profile that points to aspects of the historical, social and cultural context of the researched object, as well as theoretical assumptions that support the raised question.

Keywords: Musical Practice; Identity; Memory.

¹ Mestre em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA). E-mail: marcosalan10@hotmail.com.

O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”

Esse estudo concentra na prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, conjunto musical composto por agentes sociais que se autodefinem como quilombolas da Comunidade Remanescente de Quilombos do Jauari, no município de Oriximiná (PA). Este município localiza-se no Oeste do Pará, na mesorregião do Baixo Amazonas. Sua sede, cidade com o mesmo nome, está situada à margem esquerda do rio Trombetas, em sua confluência com o Amazonas. Segundo o Censo Demográfico de 2010² divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE sua população é de 61.125 entre os quais estão os quilombolas, indígenas e ribeirinhos. A cultura local é constituída de uma rica sociodiversidade, considerando-se a composição étnica e cultural tão variada do município, todas essas visíveis em diversas manifestações culturais, seja na música, na dança, no artesanato e/ou na culinária. Diante de tanta diversidade, a cultura quilombola em questão distingue-se pela multiplicidade sociocultural.

O município de Oriximiná possui 9 territórios étnicos e nestes estão organizadas 37 comunidades quilombolas. Estes territórios estão às margens dos rios Trombetas, Erepecuru, Acapu e Cuminã. As comunidades remanescentes de quilombos são marcadas por histórias que concentram lutas por liberdade, território e direitos iguais. É importante destacar que, na formação deste grupo étnico nesta região estão envolvidas narrativas de fugas. O’Dwyer (2002, p. 261) afirma que:

Os negros dos rios Trombetas e Erepecuru-Cuminá constroem sua identidade de sujeito histórico como procedente dos quilombos a partir de relatos de fuga que misturam eventos fragmentados, presentes na memória social [...].

As comunidades remanescentes quilombolas são rodeadas de memórias, histórias, práticas e saberes que precisam ser conhecidos e documentados. A história desses quilombolas está vinculada à necessidade de mão-de-obra escrava por conta das atividades econômicas desenvolvidas no Baixo Amazonas no século XVIII, por volta de 1780, que envolviam o cultivo de cacau e a criação de gado.

Isso resultou na revolta em relação ao regime escravista e, portanto, ocasionando as fugas que ocorriam geralmente em épocas de festas e, principalmente, de dezembro a maio, que na Amazônia corresponde ao período de cheia dos rios. Nessa região, as festas natalina e junina coincidiam com a época de inverno e da castanha (FUNES, 2015).

A cheia dos rios facilitava a fuga, os escravos buscavam os rios, entrando pelos atalhos, como os furos e os igarapés e adentravam pelo Amazonas, subiam as cabeceiras de seus afluentes da margem esquerda, buscando se estabelecer acima das primeiras corredeiras e cachoeiras, as chamadas águas bravas. Segundo Vivente Salles, para as autoridades “a fuga do cativo era crime abominável”, havendo assim, combates a essas práticas, visando não acontecer o ocorrido em Palmares (1971, p. 231).

Após todo esse processo de fuga e de se esquivar das expedições que tinham como objetivo dominar os quilombos no século XIX, os quilombolas tidos agora como homens livres e na condição de trabalhadores experimentaram uma nova fase, e os descendentes dos fugitivos começaram a empreender açados pela organização econômica, social e familiar (ACEVEDO; CASTRO, 1998).

Neste contexto, os quilombolas do município de Oriximiná são descendentes de escravos, que no século XIX, fugiram das fazendas e propriedades dos senhores dos municípios de Óbidos, Santarém,

² Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/resultados_dou/PA2010.pdf. Acesso em: 06/04/2017.

Alenquer e Gurupá, todos esses no Estado do Pará. Desde aquela época a floresta tem sido a base de vida e de liberdade, e foi na floresta que esses negros fugidos encontraram refúgio e construíram uma nova vida. A partir disso, atualmente, os remanescentes de quilombolas presentes no município de Oriximiná vivem em territórios étnicos ao longo das margens dos rios, organizados em comunidades cujos moradores estão ligados por uma ampla rede de parentesco que vincula os centros de moradia. Esses quilombolas possuem a memória social aguçada e a história das unidades é reconstruída através de suas práticas culturais.

Dentre as comunidades de remanescentes de quilombos, a Comunidade Quilombola do Jauari está situada à margem do rio Eperecuru, no território Quilombola Erepecuru e teve suas terras tituladas pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) em 1998 e pelo Instituto de Terras do Pará (ITERPA) em 2000, correspondendo a uma dimensão 218.044,2577 ha. O Transporte a essa comunidade é realizado exclusivamente por via fluvial.

Dentre as diversas atividades realizadas na Comunidade Quilombola do Jauari, existe um forte destaque para a prática musical desenvolvida por eles, com ênfase para o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” que teve sua fundação em julho de 2010 através da Oficina de construção de instrumentos musicais, realizada pela Fundação Curro Velho³ dentro da própria Comunidade. O grupo executa músicas de autoria própria e que relatam passado e presente, dentre os ritmos utilizados estão o lundu, carimbó, desfeiteira, valsa, samba e afoxé. As músicas são executadas com instrumentos artesanais de madeiras e fibras da floresta, construídos pelos músicos envolvidos, o que torna esta prática musical ainda mais particular e inerente a este grupo sociocultural. Antigamente, as músicas de pau e corda tinham lugar garantido nas chamadas “festas de pau e corda” das áreas quilombolas, atualmente, estão restritas as *Festas Culturais* que abordam essas e outras manifestações.

Esse grupo musical compõe um processo de rememoração, acrescido de características vividas pelos antepassados e difundidas pela oralidade, bem como de elementos intrínsecos ao atual momento em que o grupo se situa. Wildison Melo fala sobre inspiração para explicar essa prática:

No caso nós, a inspiração do grupo é mostrar o trabalho, mas a inspiração maior é do povo que viveu bastante tempo atrás e a gente saber que o nosso povo vivia dessa forma e a gente dá continuidade nisso. Acho que isso que é a inspiração nossa, é manter acesa essa cultura. Não é da mesma forma como era, mas que hoje a gente já dentro do grupo, antigamente não utilizava, não era o violão, utilizava o banjo mais artesanal, e hoje a agente utiliza o violão, não tinha o contrabaixo, não tinha essa questão de eletrificação dos instrumentos, hoje nós já temos pra se apresentar. Então, é mais ou menos isso (Wildison Melo, 29 anos, Comunidade do Jauari, entrevista realizada em 14 de março de 2017).

É possível que a proposta do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” estabeleça, através da música, elementos de identidade e memória, tendo em vista que a prática musical desenvolvida por eles pode ser entendida como uma forma de afirmação de saberes, pois aspectos de sua construção histórica e social

³ Fundação Curro Velho oferece oficinas de artes e ofícios. A partir de 2015 a Fundação Curro Velho, Instituto de Artes do Pará (IAP) e Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) foram fundidos criando a Fundação Cultural do Pará (FCP), através de reforma administrativa.

se fazem presentes em sua prática musical. Santos destaca que: “Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (1993, p. 31). A cultura é dinâmica, vive em constante fluxo, a tradição não é permanente e está sujeita a transformações. Nesse sentido, a afirmação da identidade desse grupo é consequência de fatores histórico e sociais, resultado de acontecimentos e práticas socioculturais. E como afirma Seeger: “Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos” (2008, p. 239), é neste sentido que compreendo a prática do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” através de elementos de identidade e memória.

Identidade e memória na prática musical

Para entender a prática musical do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” como produto do homem, dentro uma atividade sociocultural e que será também compreendida como forma de afirmação da identidade e da memória dos agentes sociais, é necessário compreender inicialmente a abordagem sobre prática musical. Nesse sentido, prática musical será tratada aqui como:

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

Neste contexto, entendo aqui prática musical como algo que não se encerra nos aspectos musicais, desta forma a discussão acerca da música ganha um caráter amplo, em que as possibilidades de compreensão dessa prática não se resumem em elementos puramente sonoros, embora estes sejam essenciais e de suma importância, com isso a relação social do sujeito que constrói a música passa a fazer parte dessa manifestação. Nesse aspecto, a prática musical será abordada sob a chave de entendimento da etnomusicologia.

Considerando a tradição etnomusicológica que tem em John Blacking um dos principais nomes, compreende-se que o olhar investigativo deva considerar os elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico, ou seja, o sentido da música é relativo aos diferentes contextos culturais e à variedade de situações sociais, contudo, não indicando que tal abordagem descambe em uma preterição dos aspectos estruturais da música. O pensamento etnomusicológico de Blacking pode ser compreendido por meio de seu conhecido conceito de música, quando no primeiro capítulo de *How musical is man*, ele afirma: “Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*”⁴ (1973, p. 10). Esse conceito de música de Blacking é importante, porque se acolhido como argumento, então as formas de investigação se voltarão não mais tão somente aos elementos estruturais

⁴ Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

da música, tidos até então como formas isoladas de compreensão, mas então se compreenderá na forma de organização social seu mais proficiente caminho de compreensão.

É nessa proposta de estudo que faço relações com as práticas do grupo musical em evidência. O grupo não apenas executa músicas, mas também viabiliza formas de fazer música, ou seja, constroem-se instrumentos, compõem-se músicas e executam-se essas músicas, é óbvio que essa ordem não se configura como uma regra, porém são elementos importantes e necessários dentro dessa prática.

A construção de instrumentos musicais é significativa para o “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, pois é uma atividade que antecede a fundação do conjunto musical. Primeiro vieram os instrumentos, durante a realização da oficina, para posteriormente se pensar em um grupo musical específico, já que inicialmente tratava-se apenas de uma oficina de construção de instrumentos e só durante o seu desenrolar é que surgiu a proposta de criação. Além disso, nas práticas passadas na região, sejam vistas por meio da literatura, ver Coudreau (1901, 1903), Wagley ([1953]1957), Galvão (1955), Salles (2016), ou por meio de narrativas dos agentes sociais, nota-se a relação direta com instrumentos musicais e com a música em si.

Vale ressaltar que os instrumentos são uma particularidade do Encanto do Quilombo, pois são os próprios agentes que perfazem a construção desses materiais musicais. Isso está relacionado ao bem fazer, algo que é particular desse grupo, pois é uma habilidade que os mesmos possuem, e que todo o processo de construção dessa atividade envolve uma prática que traz consigo elementos de identidade e memória. Essa prática de confecção dos instrumentos pode estar intrínseca a um extenso processo de relação social que pode vir de séculos passados, como já dei princípios ao apontar a literatura acima, bem como a própria narrativa dos agentes sociais, e assim essa prática passa a envolver a passagem de geração para geração.

Não se trata somente de um ofício que carrega consigo aspectos de uma prática que deve ser mantida nesse atual momento, mas de um autoreconhecimento, pois tanto os instrumentos que são construídos quanto a própria música que eles produzem, surgem a partir do contato do homem com sua história e seu modo de se relacionar com o meio em que vive, ou seja, as suas práticas são sua própria cultura. Assim, passo a compreender isso como um sentimento de pertencimento, no qual os acontecimentos, as práticas, os saberes e as habilidades musicais são elementos que estão dentro da cultura construída por eles e acabam por constituir a reafirmação da identidade.

Os instrumentos musicais estão relacionados à performance musical como prática que se utiliza de vários elementos, nesse caso o construir, o tocar desses tambores e a prática musical como um todo é uma atividade que estabelece relações com todas as práticas inerentes ao grupo, até mesmo com as práticas que estão ligadas com o passado, desta forma, portanto, remetendo à memória.

Destaca-se que essa prática em torno da construção de instrumentos relaciona-se com o conhecimento sobre os recursos naturais presentes em seu território. É necessário conhecer a diversidade presente em seu meio, para que seja possível escolher e utilizar as madeiras, as sementes, os caroços e os couros que ajudarão a obter determinada sonoridade. Só é possível colher os materiais e criar os instrumentos havendo conhecimento sobre os recursos que a natureza disponibiliza, e isso eles possuem, significando uma relação direta e de pertença sobre o território. De forma geral, isso condiz com “saberes e fazeres adquiridos e vividos de forma coletiva, seja por meio da memória social, seja pela transmissão de tradição oral” (FARIAS, 2018, p. 119).

Pollak ao discutir a memória, traz à tona o debate que trata da memória coletiva:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (1992, p. 201).

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

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

Neste contexto, é possível entender alguns acontecimentos presentes na memória desse grupo como episódios em que eles não participaram, porém se trata de uma memória herdada na qual há uma identificação por parte deles e essa memória está ligada a tradição oral. Segundo Santinello (2011, p. 157) "O sujeito, como ser social, está inserido em um contexto de relações comunicacionais, que age de várias maneiras, conforme o seu envolvimento ao que está preestabelecido".

A partir da oralidade as práticas do grupo passam a estar relacionada com esses acontecimentos, as atividades sociais e culturais se manifestam na música, como o caso do "Grupo Cultural Encanto do Quilombo", e em outras possibilidades como a dança, a culinária, e todas as outras atividades que a comunidade participa.

Outro aspecto importante dessa prática musical corresponde às composições. A composição das letras das músicas e a harmonização, dizem muito sobre o significado da prática. A figura do compositor é comum em vários grupos musicais, no caso do "Encanto do Quilombo" o compositor existe, possuindo função de fundamental importância no processo criativo. Dona Marina, compositora do grupo, afirmou durante o trabalho de campo ter seguido o exemplo de seus avós e pais que na época chamavam as composições de *chula*, e que segundo ela, hoje é *paródia*. Dona Marina explica que a *chula* era "a música toda voltada mesmo pra dentro da realidade, do dia-a-dia assim sabe, e os nossos antigos gostavam de fazer esse tipo de *chula*, por exemplo, essa música do Tatu [música do repertório do grupo], é uma *chula*" (Marina Lúcia de Souza, Jauari, entrevista realizada em 18 de dezembro de 2017). Ela ainda destaca que sua inspiração vem das pessoas que faziam essas composições, algo que está relacionado à uma prática familiar. Ela afirma possuir facilidade para compor músicas, e que as músicas que compõem atualmente são voltadas para a realidade dos quilombolas.

De forma geral agregando as músicas executadas pelo grupo entre composições e músicas não autorais, o grupo estabelece relação com o passado e o presente, isso implicar em formas de compreender aspectos identitários que estão relacionados à memória. Envolve vários aspectos socioculturais que estão relacionados à identidade dos quilombolas e às suas atividades sociais, pois através da música é possível elaborar um discurso que imprime a descrever algo de intrínseco a eles.

O “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” como conjunto musical tem por atividade reafirmar suas práticas da comunidade e ainda pode ser compreendido como uma arte que enaltece esse grupo étnico, desta forma, levando a entender que as músicas apresentam e são compreendidas como um discurso de afirmação étnica.

Todavia, mesmo a música tenta essa relação forte com a memória, é importante destacar que memória não está sendo tratada como história. Nora (1984) levanta uma questão importante, em que memória e história estão longe de ser sinônimos. Por vezes esses termos são relacionados acreditando-se que ambos estabelecem pontos de igualdade, mas há alguns pontos a refletir. Para ele a “memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução” estando aberta aos extremos da lembrança e do esquecimento, a “história é uma reconstrução sempre problemática e incompleta de que não existe mais”, assim a memória é atual e a história consiste em algo do passado (NORA, 1984, p. 9). Partindo desse discurso pode-se destacar que as músicas do “Grupo Cultural Encanto do Quilombo” não se resumem estritamente a história, mas sim a memória, pois os fatos, os lugares, as atividades estão vivos em suas oralidades, músicas, danças, e se mantêm enraizado nas suas práticas.

Perceber a memória como um reflexo da cultura é significativo. Barth (2005) enfatiza que a “cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado” (p. 16). A cultura não deve ser pensada de forma delimitada e homogênea, mas sim como “algo distribuído por intermédio das pessoas, entre as pessoas, como resultado das suas experiências” (p. 17). Para o autor “a cultura está em um estado de fluxo constante”, de forma que não se pode “pensar os materiais culturais como tradições fixas no tempo que são transmitidas do passado, mas sim como algo que está basicamente em um estado de fluxo” (Idem).

Voltando às discussões feitas por Pollak, ele mostra o seguinte fato:

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

A memória herdada é parte de um processo que permite que o indivíduo e/ou coletivo construa sua identidade a partir dos elementos que ele acredita possuir, e partindo disso ele será capaz de construir uma representação. Para Pollak (1992) isso faz parte de um elemento representativo para o sentimento de identidade. Essa representação fica clara quando é encontrado na música do grupo características que eles atribuem a eles mesmos, ou seja, fatores de autodefinição e reafirmação enquanto grupo étnico. Tal discussão descamba em compreender os grupos étnicos, de acordo com Barth (2000, p. 31) é necessário “en-

focar aquilo que é socialmente efetivo, os grupos étnicos passam a ser vistos como uma forma de organização social”. Esses grupos não se exaurem em laços de consanguinidade, uma origem comum, aspectos de parentesco, conteúdo cultural ou aspectos geográficos. Barth busca compreender as fronteiras étnicas fora de abrangências biológicas, raciais e linguísticas, refletindo as categorias a partir da autodefinição e de atribuição, o elemento político-organizativo é a característica difusora para a reprodução social, política, econômica e cultural do grupo, ou seja, os grupos étnicos são como um tipo organizacional.

A linguagem artística, nesta conjuntura, a musical, se estabelece como forma de produção de relações sociais, pois a prática musical é a forma de discurso nas quais elementos de memória e identidade são postos em questão para relembrar, reviver, evidenciar, reafirmar enquanto grupo étnico.

Bosi (1993, p. 281), afirma que "A Memória, é sim um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo", desta forma, o tempo é fator intrínseco para construção da memória e história, partindo dos acontecimentos vividos pelo grupo, para a construção de sua identidade.

As discussões em torno da identidade se alteram de acordo com o tempo, mas se mantêm necessárias diante dessas reflexões, tendo em vista a importância de estudar e compreender o indivíduo como “ser social e como agente de sua própria construção”, isso faz com que a interpretação da identidade se faça necessária para “compreender sua identificação perante a realidade social, suas relações com a sociedade, com o trabalho e com as formas de conexão com o mundo, e a maneira pela qual visualiza suas ações no processo de inter-relação com o espaço” (SANTINELLO, 2011, p. 158).

Zygmunt Bauman, ao estabelecer questões sobre a identidade, em que está é construída a partir de significados que estão envolvidos nas práticas com as quais o indivíduo e a sociedade como um todo estabelecem com os acontecimentos que submergem em sua existência social, contribui com a seguinte afirmação:

a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais - mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e internamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (2005, p. 21-22).

Voltando a prática musical aqui apresentada e a constituição social das comunidades remanescentes de quilombos, observa-se que a identidade desse grupo étnico tem sido (re) inventada a partir do momento que seus antepassados foram escravizados e a cada fuga necessitavam modificar seu modo de existência e, conseqüentemente, lutar pela permanência de sua identidade que passava por um reconstrução a cada acontecimento.

A identidade implica num sentimento de pertencimento a uma sociedade, grupo, religião, cultura; seu autoreconhecimento identitário é construído com afeto a seu passado, de tal forma que essas sociedades/grupos fazem parte de uma contextualização resultante ao longo do tempo, a partir da cultura em que estão inseridas.

Algumas Considerações

A memória é um fenômeno construído socialmente, e que ao longo do tempo passa a ser dinâmica e seletiva, tanto que nem tudo que é vivido fica gravado na memória, apenas aquilo que é importante para

a sociedade é mantido na mente e, posteriormente, passado para as gerações seguintes. E esse fator será preponderante ainda na construção da identidade, pois caberá aos indivíduos da sociedade na qual pertence estabelecer relações com os elementos do passado e, conseqüentemente, tornar as narrativas de seus antepassados presentes em suas memórias.

Analisando as questões aqui levantadas, poderia dizer que todo esse processo tem sido vivido pelo “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”. É notório na prática musical que elementos pertencentes à memória e a identidade dos membros se fazem presentes nos saberes musicais e na própria designação de que eles se autoatribuem: remanescentes de quilombos.

É uma espécie de memória herdada e que passa ser vivida coletivamente, e esse autoreconhecimento da identidade pode fazer parte também de uma construção de “afirmação étnica e política” (ALMEIDA, 2011, p. 88) que as comunidades vêm desenvolvendo em torno da designação quilombola. Assim essa prática musical pode ser entendida como forma de estabelecer relações de solidariedade aos movimentos de luta e resistência que estão em torno da vida social desse grupo étnico.

A própria categoria quilombo dá enfoque ao novo significado de quilombo, que envolve uma identidade coletiva, que segundo Almeida:

O novo significado expressa a passagem de quilombo, enquanto categoria histórica e do discurso jurídico formal, para um plano conceitual construído a partir do sistema de representações dos agentes referidos às situações sociais assim classificadas hoje. Está-se diante de uma ruptura teórica. Além disso, observa-se que os agentes sociais que se autorepresentam ou são definidos, direta ou indiretamente, através da noção de quilombo, evidenciam que ela adquire sentido ao expressar o reconhecimento de suas formas intrínsecas de apossamento e uso dos recursos naturais e de sua territorialidade, descrevendo uma nova interlocução com os aparatos de poder. Os elementos de contraste envolvidos nesta relação explicitam o advento de uma identidade coletiva (2011, p. 47).

No “Grupo Cultural Encanto do Quilombo”, a relação entre música e afirmação de identidade é forte, porque as duas fazem parte do mesmo movimento, não se tem uma que não seja reflexo da outra ou da estrutura da outra. As práticas musicais utilizam saberes que são provenientes de outras gerações tanto para fazer instrumentos quanto para compor.

Referências

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

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. “Quilombos: Tema e Problema”. In: *Quilombos e as Novas Etnias*. Manaus: UEA Edições, 2011. pp. 47-55.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. “Os Quilombos e as Novas Etnias”. In: *Quilombos e as Novas Etnias*. Manaus: UEA Edições, 2011. p. 56-88.

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

- BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: *O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000. pp. 25-68.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington, 1973.
- BOSI, Ecléa. “A Pesquisa em Memória Social”. In: *Psicologia USP*. São Paulo: USP, v. 4, n. 1/2, 1993. pp. 277-284.
- CHADA, Sonia. “A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos”. In *III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Salvador: EDUFBA, 2007. pp. 137-144.
- COUDREAU, O. *Voyage a La Mapuerá – 21 de ‘Avril 1901-24 Décembre 1901*. Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1903.
- COUDREAU, O. *Voyage au Cuminá – 20 de Avril 1900-7 Septembre 1900*. Paris: A. Lahure, Imprimeur-Éditeur, 1901.
- FARIAS, Marcos Alan Costa. “*Grupo Cultural Encanto do Quilombo*”: uma etnografia da prática musical. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2018.
- FUNES, Eurípedes A. “Comunidades Mocambeiras do Trombetas”. In: *Entre Águas Bravas e Mansas, índios & quilombolas de Oriximiná*. GRUPIONI, Denise Farjado; ANDRADE, Lúcia M. M. de (org.). São Paulo: Comissão Pró-Índio de São Paulo: Iepé, 2015.
- GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá*. Baixo-Amazonas, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1955. (Brasiliana, 284).
- NORA, Pierre. “Entre memória e História A problemática dos lugares”. In: *Leslieux de mémoire*. I La République, Paris, Gallimadr, 1984, pp. XVIII-XLII. Tradução autorizada pelo Editor. Paris: Editions Gallimard, 1984.
- O'DWYER, Eliane Cantarino. “Os Quilombos do Trombetas e do Erepecuru-Cuminá”. In: *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, n. 10, 1992. pp. 200-212.
- SALLES, Vicente. *Lundu: canto e dança do negro no Pará*. Coordenação Jonas Arraes. Belém: Paka-Tatu, 2016.
- SALLES, Vicente. *O negro no Pará, sob regime de escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.
- SANTINELLO, Jamile. “A identidade do indivíduo e sua construção nas relações sociais: pressupostos teóricos”. In: *Revista de Estudos da Comunicação*. Curitiba: PUC-PR, v. 12, n. 28, maio/agosto de 2011. pp. 153-159.
- SANTOS, Boaventura de Souza. “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”. In: *Tempo Social*. Revista de Sociologia. São Paulo: USP, 5(1-2), 1993 (editado em nov. 1994). pp. 31-52.

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

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônia – Estudo do Homem nos Trópicos*. Trad. de Clotilde da Silva Costa. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

