



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ESTUDOS DE FRONTEIRA**

**LEANDRA LUCIA VALÉRIO PINTO**

**MUSICALIDADES AMAPAENSES:  
PROCESSOS IDENTITÁRIO, DE HIBRIDISMO E DE  
RESSIGNIFICAÇÃO**

**Macapá - AP**

**2022**



**LEANDRA LUCIA VALÉRIO PINTO**

**MUSICALIDADES AMAPAENSES:  
PROCESSOS IDENTITÁRIO, DE HIBRIDISMO E DE  
RESSIGNIFICAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Fronteira da Universidade Federal do Amapá. Área de concentração: Cultura, Sociedade e Fronteira.

Orientador: Prof. Dr. Jodival Maurício da Costa.  
Coorientadora: Profa. Dra. Lígia Nassif Conti.

**Macapá - AP**

**2022**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Biblioteca  
Central da Universidade Federal do Amapá Elaborado por Mário das  
G. Carvalho Lima Júnior –CRB-2/1451

Pinto, Leandra Lúcia Valério.

Musicalidades amapaenses: processos indentitário, de hibridismo e  
de ressignificação / Leandra Lucia Valério Pinto; orientador, Jodival  
Maurício da Costa. - Macapá, 2022.

158f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Amapá,  
Programa de Pós-Graduação Profissional em Estudos da Fronteira,  
Macapá, 2022.

1. Música – Amazônia – Amapá. 2. Música popular amapaense –  
Música regional. 3. Marabaixo e batuque. I. Costa, Jodival Maurício da,  
orientador. III. Fundação Universidade Federal do Amapá. IV. Título.

**CDD – 780 / P659m**


**LEANDRA LUCIA VALÉRIO PINTO**

**MUSICALIDADES AMAPAENSES:  
PROCESSOS IDENTITÁRIO, DE HIBRIDISMO E DE RESSIGNIFICAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós- Graduação em Estudos de Fronteira, Curso de Mestrado Profissional, da Universidade Federal do Amapá. Área de concentração: Cultura, Sociedade e Fronteira.

Aprovada em: 22 de agosto de 2022

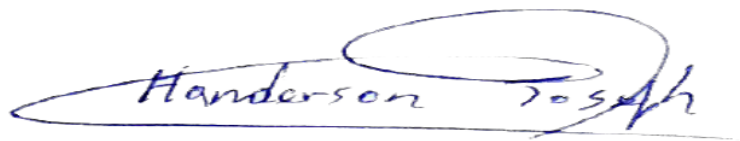
Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 JODIVAL MAURICIO DA COSTA  
Data: 06/10/2022 17:39:18-0300  
Verifique em <https://verificador.itl.br>

---

Prof. Dr. Jodival Maurício da Costa (Orientador)

Universidade Federal do Amapá



---

Prof. Dr. Handerson Joseph (Titular Interno)

Universidade Federal do Amapá



---

Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas (Titular Externo)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Macapá - AP

2022



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos:

Ao Eterno Criador em quem deposito minha fé, esperança e direciono minhas preces;

Aos meus orientadores, professor Dr. Jodival Maurício da Costa e a professora Dra. Ligia Nassif Conti, pelo estímulo intelectual, pela leitura sempre atenta aos meus textos e direcionamentos que se tornaram imprescindíveis para a realização desta dissertação;

À professora Dra. Maria Elizabeth Lucas e ao professor Dr. Handerson Joseph, pelos ensinamentos durante às aulas e contribuições inestimáveis ofertadas na Banca de Qualificação;

Aos colaboradores desta pesquisa por compartilharem suas histórias musicais e de vida, bem como informações importantes para a realização deste estudo sobre musicalidades amapaenses: Fernando Canto; Osmar Junior; Val Milhomem; Zé Miguel; Laura Ramos; Heraldo Almeida; Francisco Lino; Marcelo Dias; Orivaldo Azevedo; Leonardo Trindade; Roberval Cavalcante; Cléo Araújo; Manoel Bispo; Jurandil Juarez; Alan Gomes; Alcinéa Cavalcante; Amadeu Cavalcante e Paulo José Ramos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Fronteira, e em especial à Rute Helena Guedes pelo apoio, gentileza e paciência ao longo deste processo de Mestrado;

À professora Dra. Adelma das Neves Mendes pelo apoio e palavras encorajadoras;

Ao diretor José Queiroz Pastana e todos os funcionários da Biblioteca Pública Eley Lacerda, pela prontidão em ajudar com esta pesquisa;

Aos professores, Dra. Piedade Lino Videira e Dr. Marcus Cardoso, pela disponibilidade em participar como membros suplentes da Banca Examinadora;

À Andiará de Mendonça, Camila Amanajás e Regina Lúcia Dias pelo apoio e amizade;

À toda minha família, e em especial à minha sobrinha (filha) Lorena Valério Roca que me adotou como tia-mãe;

E, em especial, agradeço ao meu esposo Astor Nunes Barros, pelo apoio e compreensão neste período de luta, e à Maria Arlete Pires, minha irmã de coração e de alma, que me acolheu como parte de sua família desde que cheguei ao Estado do Amapá.

Gratidão.





“A política do colonialismo é a política do medo. É criar o 'outro', criar corpos desviantes e dizer que eles são assustadores e terríveis e que nós temos que defender-nos deles como barreiras como passaportes e fronteiras”.

Grada Kilomba.



## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a relação entre duas musicalidades que se destacam dentro do cenário sociocultural amapaense. Para isso, foi preciso reconstituir a trajetória histórica de cada uma dessas musicalidades. Primeiramente, são apresentados o Marabaixo e o Batuque, enquanto musicalidade afro-amapaense que se constitui como parte de um complexo ritualístico chamado de “Manifestação” ou “Ciclo do Marabaixo”, preservada como patrimônio cultural pelas comunidades afrodescendentes do Estado do Amapá. Em seguida, é apresentada uma qualidade de música que se mostra inquieta por expressar o contexto sociocultural e territorial que se constitui no Estado do Amapá, denominada de Música Popular Amapaense com a sigla MPA ou também conhecida como Música Regional. Este estudo tem uma abordagem qualitativa que dialoga com a etnografia para orientar o trabalho de campo em torno das histórias orais dos músicos e demais interlocutores desta pesquisa. Por meio desta metodologia adotada, das histórias orais compartilhadas pelos interlocutores e do embasamento teórico e conceitual, foi possível observar o processo de construção da musicalidade que recebe rótulos de Música Popular Amapaense (MPA) ou Música Regional e sua relação com a musicalidade afro-amapaense, e seus desdobramentos em processos identitários, de hibridismo musical e de resignificação.

**Palavras-chave:** Fronteira simbólica; Musicalidade; Marabaixo e Batuque; Música Popular Amapaense; Identidade; Hibridismo; Resignificação.



## ABSTRACT

This dissertation, aims to investigate the relationship between two musicalities in evidence within the sociocultural scene of Amapá-Brazil. For this, it was necessary to reconstruct the historical trajectory of each of these musicalities. First, Marabaixo and Batuque are presented, as an Afro-Amapá musicality that constitutes part of a ritualistic complex called “Manifestation” or “Circle of Marabaixo”, preserved as cultural heritage by Afro-descendant communities in the State of Amapá. Then, a quality of music is presented that is uneasy for expressing the sociocultural and territorial context that constitutes the State of Amapá, called Amapaense Popular Music with the acronym MPA or also known as Regional Music. This study has a qualitative approach that dialogues with ethnography to guide fieldwork around the oral histories of musicians and other collaborators of this research. Through this adopted methodology, the oral histories shared by the interlocutors and the theoretical and conceptual basis, it was possible to observe the process of construction of musicality that receives labels of Amapaense Popular Music (MPA) or Regional Music and its relationship with Afro-Amapaense musicality, and its unfolding in processes of identity, musical hybridism and resignification.

**Keywords:** Symbolic border; Musicality; Marabaixo and Batuque; Popular Music from Amapá; Identity; hybridity; Resignification.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Flyer digital do Show de Osmar Junior, Zé Miguel e Laura do Marabaixo .....	41
Figura 02 – Coroas do Divino Espirito Santo e da Santíssima Trindade .....	69
Figura 03 – Pombas sobre as coroas .....	70
Figura 04 – Caixas de Marabaixo .....	79
Figura 05 – Primeiro LP do conjunto <i>Os Mocambos</i> .....	93
Figura 06 – Grupo Pilão no Especial da Música Popular Amapaense .....	97
Figura 07 – Movimento Costa Norte .....	103
Figura 08 - Notícia publicada no Jornal do Dia .....	133
Figura 09 – Grupo Senzalas Capa do CD Senzalas .....	158





## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Estrutura Teórica Metodológica .....	33
Quadro 02 - Quadro de Apresentação dos Interlocutores .....	38
Quadro 03 - Comunidades que mantém festividades com Marabaixo e Batuque .....	82
Quadro 04 - Produções Fonográficas de 1986 até 1999 .....	106



## LISTA DE SIGLAS:

AI-5	Ato Inconstitucional n° 5
AMCAP	Associação dos Músicos e Compositores do Amapá
AUAP	Associação dos Universitários do Amapá
CD	<i>Compact Disc</i>
CEE/AP	Conselho Estadual de Educação do Amapá
DVD	<i>Digital Versatile Disc</i>
FCP	Fundação Cultural Palmares
FUMAP	Festival Universitário da Música Amapaense
GEA	Governo do Estado do Amapá
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IETA	Instituto de Educação do Território do Amapá
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Ambiental Nacional
LP	<i>Long Play</i>
MAU	Movimento Artístico Universitário
MPA	Música Popular Amapaense
MPB	Música Popular Brasileira
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PIME	Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras
PPGEF	Programa de Pós-graduação em Estudos de Fronteira
PPP	Projeto Político Pedagógico
RBM	Revista Brasileira de Música
SESC	Serviço Social do Comércio
SNI	Serviço Nacional de Informação
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TFA	Território Federal do Amapá
UNA	União dos Negros do Amapá
UNIFAP	Universidade Federal do Amapá



## LISTA DE MÚSICAS DISPONIBILIZADAS EM LINKS

Música 01 – Geleira do Tempo. CD Planeta Amapari, 1996. ....	60
Música 02 – Geofobia. Grupo Pilão. CD Na Maré dos Tempos, 1995 .....	96
Música 03 – Canção do Equador. LP Sentinela Nortente, 1989 .....	101
Música 04 - Coatá, Grupo Pilão. CD Na Maré dos Tempos, 1995.....	131
Música 05 – Marabaixo (Aonde Tu Vais Rapaz). Luiz Gonzaga. LP Marabaixo, 1952 .....	143
Música 06 – Tarumã. CD Tarumã, 1996 .....	150
Música 07 – Açucena. CD Tarumã, 1996 .....	150
Música 08 – Rosa Branca Açucena. Marabaixo do Laginho, 2021 .....	152
Música 09 – Mal de Amor. CD Planeta Amapari, 1996.....	154
Música 10 – Dança das Senzalas. Grupo Senzalas. CD Senzalas, 1999.....	159
Música 11 – Barco Negreiro. CD Constelação de Parentes, 2005 .....	159



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	25
<b>1 PERCURSO TEÓRICO METODOLÓGICO</b> .....	29
1.1 PESQUISA DE CAMPO E FASE DE ANÁLISE .....	34
1.2 BASES TEÓRICAS .....	43
<b>2 MUSICALIDADE AFRODESCENDENTE EM UMA FRONTEIRA AMAZÔNICA: MARABAIXO E BATUQUE</b> .....	55
2.1 AÇORES E MACAPÁ: PONTOS DE PARTIDA E DE CHEGADA .....	55
2.2 “GELEIRA DO TEMPO”: RECOMPONDO O PASSADO PARA COMPREENDER O PRESENTE .....	60
2.3 MARABAIXO E BATUQUE: MUSICALIDADES AFRO-AMAPAENSES .....	73
<b>3 UMA CENA MUSICAL AMAPAENSE: MÚSICA POPULAR AMAPAENSE (MPA) OU MÚSICA REGIONAL</b> .....	85
3.1 FESTIVAIS E DITADURA MILITAR: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO FAZER MUSICAL .....	85
3.2 BANDAS, BAR “LENNON” E PRODUÇÕES FONOGRAFICAS: CONSOLIDAÇÃO DA MUSICALIDADE .....	99
<b>4 FRONTEIRA: RÓTULOS, PROCESSOS IDENTITÁRIO, DE HIBRIDISMO E DE RESSIGNIFICAÇÃO</b> .....	109
4.1 ENTRE A MPB E A MPA .....	111
4.2 PROCESSO IDENTITÁRIO ENQUANTO FRONTEIRA SIMBÓLICA .....	126
4.3 PROCESSOS DE HIBRIDISMO E DE RESSIGNIFICAÇÃO .....	141
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	165
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	169





## INTRODUÇÃO

Enquanto um estudo elaborado no âmbito de um programa de mestrado em Estudos de Fronteira, esta pesquisa sobre música, por muitas vezes, foi questionada quanto à sua relação com estudos fronteiriços, um estranhamento que gerou, algumas vezes, a pergunta: o que música tem a ver com fronteira? Ajudam-nos nessa reflexão os construtos do geógrafo David Newman (2006) na qual escreve que os estudos sobre fronteiras se tornaram interdisciplinares porque passaram a não se restringir aos limites físicos de separação entre países. Atualmente, estes estudos abrangem outras fronteiras que determinam e ordenam formas de viver, que mesmo sendo invisíveis ou simbólicas, são reais e impactam as práticas da vida cotidiana dos seres humanos.

O Estado do Amapá, localizado ao norte do país, numa região da Amazônia brasileira, faz fronteira mais ao Oeste com o Suriname, ao Norte, principalmente, com a Guiana Francesa, em termos de maior extensão de divisa e de relações transfronteiriças, e o Oceano Atlântico, que banha do Sul, passando pelo Leste até o Norte da federação. E, devido à sua localização geográfica, o Amapá se torna uma região de fronteira. No entanto, a fronteira discutida neste estudo não se trata, por exemplo, da fronteira física entre o Brasil e os outros dois países citados. No transcorrer desta pesquisa se observou uma outra visão de fronteira além da fronteira física de divisão entre dois países. Pois, muito embora as questões sobre segurança, interações e relações diplomáticas, acordos bilaterais, fluxos econômicos e populacionais, sejam de grande importância, podemos entender, com base nos sociólogos Cardin e Albuquerque (2018), que os estudos de fronteiras abarcam diversas outras questões. Para os autores mencionados, a fronteira também é um espaço de trânsitos, intercâmbios ou inter-relações culturais.

Nesta pesquisa, se destacam as fronteiras sociais em sentido simbólico, que são tão reais quanto as fronteiras físicas que dividem os países. Este tipo de fronteira, também considerada abstrata ou metafórica, de acordo com Newman (2006. p. 29), pressupõe identidade enquanto evidencia a diferença entre “nós” e os “outros”. Compartilhando dessa mesma abordagem, o antropólogo Fredrik Barth (2000, p. 34) afirma que “as fronteiras sobre as quais devemos concentrar nossa atenção são evidentemente fronteiras sociais, ainda que possam ter contrapartida territorial”.

Pautada nessa compreensão, a escolha por uma pesquisa de mestrado sobre música decorre de uma série de fatores que envolvem minha vivência como docente. Primeiro, a

formação como técnica, bacharel e licenciada em música, bem como das especializações (Pós-graduação lato sensu) em Regência e em Metodologia do Ensino de Música, e das atividades profissionais como regente e professora de música exercida há, aproximadamente, 17 anos. Segundo, desde 2006, atuando como professora de música no Centro de Educação Profissional em Música Walkiria Lima – antigo Conservatório Amapaense de Música, ministrando aulas referentes à diversas disciplinas como Regência, Canto Coral, Harmonia, Percepção Musical, Teoria Musical, Arranjos e História da Música, percebi o anseio dos alunos para que as músicas amapaenses também fossem privilegiadas no ensino, já que este ainda é totalmente voltado ao repertório erudito nos moldes dos Conservatórios.

Por fim, outro fator que corroborou para que me debruçasse nessa investigação, e que traz em seu bojo uma grande relevância, foi a exigência nas letras das leis, diretrizes e normas que regem a educação básica e a educação profissional do país, como a Resolução Nº 64/2013 – CEE/AP (AMAPÁ, 2013) e na Lei Nº 11.645, de 10 março de 2008, que determina a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” (BRASIL, 2008, p. 1), mas que figura muito na condição de apenas menção nos documentos oficiais e escolares como Regimento Interno, Projeto Político Pedagógico (PPP), por exemplo. Apesar da legislação, ainda falta muito para que o ensino supere as simplificações reducionistas. Isso se dá por motivos que vão desde a carência de material didático específico até a falta de capacitação docente para lidar com uma temática necessariamente interdisciplinar. Sendo, portanto, essas questões que não se resumem apenas ao interesse pelo estudo, mas que também se apresentam relevantes, que levaram a me debruçar sobre as musicalidades afro-amapaenses.

O antropólogo Anthony Seeger (2008, p. 7) apresenta uma definição do fenômeno musical que envolve som e seres humanos, uma vez que, e de acordo com suas palavras, “música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunica com outros membros”. Para Seeger, através da música, grupos, tribos e nações atuaram em unidade e garantiram suas sobrevivências, porque além de ser concebida como um “poder organizador das massas”, a musicalidade dos povos “aumenta a solidariedade entre o grupo, organiza atividades coletivas e facilita associação da ação” (SEEGER, 2008, p. 9). Considerando este potencial que o fenômeno musical abarca, esta pesquisa objetivou, para além do seu aspecto estético e de entretenimento, compreender a relação entre as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque e uma qualidade de música conhecida como “Música Popular Amapaense” com a sigla “MPA” ou “Música Regional”.

A definição do fenômeno musical pensada por Seeger se aproxima da definição de musicalidade concebida pelo antropólogo Acácio Tadeu de Camargo Piedade (2005, 2011), para quem uma musicalidade se constitui de um conjunto de elementos musicais e extra musicais que relaciona a musicalidade à sua comunidade. Com base nesse teórico, entendemos comunidade como um agrupamento social territorializado ou não, e musicalidade como uma memória coletiva que é construída a partir de uma comunidade, dotada de suas referências culturais e produzida para esta mesma comunidade. Ou seja, produzida por membros para se comunicarem com os demais membros da comunidade. Estes conceitos serão retomados para reflexão no primeiro capítulo.

Com essas premissas, este estudo se colocou com a seguinte problemática: Como se dá a construção da Música Popular Amapaense (MPA) ou Música Regional e qual a sua relação com as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque? Assim, a investigação da problemática resultou nesta dissertação que está organizada em quatro momentos, apresentados em capítulos. No primeiro capítulo encontram-se o roteiro de construção desta pesquisa, o detalhamento metodológico e as bases teórico-conceituais adotadas, que dão estabilidade, coerência às análises e formulações construídas, a partir do enfoque em Histórias Orais. Consta ainda neste capítulo, a apresentação dos interlocutores participantes desta pesquisa que, em entrevistas, compartilharam suas histórias de vida, informações e seus processos de construção dessa prática musical.

No segundo capítulo são apresentadas as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque. Esta apresentação é formada por um levantamento histórico-bibliográfico somado com as narrativas de uma interlocutora desta pesquisa pertencente à comunidade afrodescendente que mantém a manifestação cultural Marabaixo. O que denominam de “manifestação” trata-se de um complexo ritualístico, de onde destacamos as musicalidades Marabaixo e Batuque. Propomos esta distinção, musicalidades Marabaixo e Batuque, porque as comunidades afro-amapaenses também apresentam outras duas musicalidades que são o Sahiré e o Zimba. Este capítulo, portanto, se ocupa em apresentar, de forma panorâmica, o Marabaixo e o Batuque a partir de um preâmbulo histórico, possibilitando pensar sua constituição.

No terceiro capítulo apresentamos uma música amapaense mais urbana, produzida em contexto completamente distinto, já que é veiculada em mídias, orientada segundo uma lógica de produto, sem qualquer dimensão de religiosidade, dentre outras distinções e ficou conhecida como Música Regional ou Música Popular Amapaense com a sigla MPA. Através desta prática musical, os compositores retratam suas realidades por meio de representações advindas de seus territórios sociais, culturais e geográficos. Com estas características que

correspondem ao conceito de musicalidade apresentado por Piedade (2005, 2011), esta qualidade de música amapaense também será considerada como uma musicalidade neste estudo. Devido à falta de referência de trabalhos acadêmico-científicos sobre esta musicalidade e, sobretudo, devido ao caráter desta abordagem que visa reconhecer as contribuições dos interlocutores que participam desta pesquisa, este capítulo é composto por uma rememoração da construção desta musicalidade.

Alguns de nossos interlocutores inseridos numa rede de músicos compositores, ao revelarem suas trajetórias musicais e de vida, apontaram um roteiro contextual e tais rememorações se tornaram fundamentais para a compreensão da construção dessa qualidade de música amapaense. Seus relatos puderam proporcionar, ainda, a observação das manifestações musicais afro-amapaenses por um outro ângulo, através do olhar de músicos que atuaram como agentes sociais, cujas ações tiveram grande reverberação e projeção no cenário sociocultural do Estado do Amapá. Esses diálogos em campo sugeriram conexões com um passado vivido e assim, revelaram os contextos socioculturais, históricos e políticos de construção desta prática musical. A perspectiva dos interlocutores se tornou de grande relevância para entender os sentidos e significados do próprio discurso musical, a construção desse fazer musical local e contribuíram para tecer um panorama dessa musicalidade.

No quarto capítulo estão as análises das narrativas, com discursões teóricas, que possibilitaram localizar a relação entre as duas musicalidades sinalizadas pelos interlocutores. Portanto, de forma geral, este estudo gira em torno de construções de musicalidades, da relação entre elas e de músicos que atuam como agentes sociais diante de tantas fronteiras simbólicas e protagonizam lutas sociais em busca de um mundo melhor.

Por fim, nas considerações finais tecemos reflexões que sintetizam todo este trabalho de levantamento teórico metodológico, da observação em campo a partir das histórias orais/narrativas dos interlocutores e da análise teórico-conceitual, que levaram à importantes desvelamentos sobre a construção, constituição e a relação entre as duas musicalidades que se destacam dentro do cenário sociocultural amapaense.

## 1 PERCURSO TEORICO E METODOLÓGICO

A princípio, o objeto de estudo era exclusivamente as musicalidades afro-amapaenses do Marabaixo e Batuque, sobre a qual ainda poucos estudos se dedicaram, em especial no que tange a uma abordagem musicológica dos aspectos sonoros e sua organização estrutural. Esta pesquisa poderia servir em suma de conteúdo para componentes curriculares como, por exemplo, a História da Música das matrizes curriculares dos cursos técnicos em música e da graduação em Música, bem como para atender a demanda da Lei N°11.645, de 10 de março de 2008 (BRASIL, 2008, p. 1) e da Resolução N° 64/2013 – CEE/AP (AMAPÁ, 2013, p. 1), que determina a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Por meio da experiência profissional como professora de música da rede pública do Estado do Amapá, atuando no Centro Profissionalizante de Música Walkiria Lima e algumas vezes na Licenciatura em Música, esta pesquisadora verificou que esta demanda ainda não pôde ser atendida. E sendo este Programa de pós-graduação um mestrado profissional, esta pesquisa se torna relevante.

Dada a Pandemia ocasionada pela doença COVID-19, devido a um surto de coronavírus (Sars-CoV-2), que teve início no primeiro semestre do ano de 2020, mesmo período no qual se teve o início das aulas do programa de mestrado para qual o projeto de pesquisa foi elaborado, os eventos concernentes ao Ciclo do Marabaixo ou que envolvesse as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque deixaram de ser realizados nos anos de 2020 e 2021. Assim, o campo de pesquisa estava fechado no sentido de “a manifestação” ou também denominado “Ciclo do Marabaixo” não estar ocorrendo devido as medidas sanitárias de isolamento social, ocasionando um impedimento para efetivar a pesquisa a campo inicialmente idealizada.

Estas dificuldades exigiram mudanças e uma reformulação do projeto. Vislumbrou-se então, contato com alguns compositores da denominada Música Popular Amapaense ou ainda Música Regional, com possibilidade de um estudo relacionado também com as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque. Havia, portanto, a hipótese que estes músicos teriam absorvido elementos musicais como os ritmos e o som dos tambores da musicalidade afro-amapaense que são francamente representadas pelo Marabaixo e Batuque em sua constituição.

Na reformulação do projeto da pesquisa, interfaces antropológicas, sociológicas, históricas e musicológicas foram surgindo e passou-se a requerer uma abordagem interdisciplinar como bem se configura o programa de Mestrado no qual foi elaborado com a

linha de pesquisa “Cultura, Sociedade e Fronteira”. Cabe pontuar que nesse mesmo período de reformulação, devido à Pandemia, a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) esteve com suas aulas suspensas entre os meses de março a novembro de 2020, o que levou os mestrandos a buscar outras instituições de Pós-Graduação que estivessem aceitando alunos em caráter especial no formato *on-line*.

Em virtude disso, surgiu a oportunidade de cursar a disciplina “Métodos e técnicas de pesquisa em Etnomusicologia/Musicologia” do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Através desta iniciação à Etnomusicologia, foi possível compreender que nesta área existem diversas possibilidades em termos de métodos e procedimentos de pesquisa de campo utilizados para estudar os diversos aspectos da música, se tornando oportuno se valer de suas perspectivas e de seu suporte teórico-metodológico.

Com base em Lühning (1991), este é o desafio e a principal característica da Etnomusicologia, a flexibilidade, a variabilidade de possibilidades e a interdisciplinaridade. Nota-se também que, nesse campo, é deixado à critério do pesquisador a escolha de procedimentos que melhor se adaptam a cada grupo, a cada espaço, a cada realidade e tipo de contexto cultural. Portanto, este estudo dialoga com a Etnomusicologia adotando referencial teórico e as orientações metodológicas para a condução da pesquisa de campo que objetiva abordar as musicalidades que são objetos deste estudo de pesquisa a partir das histórias orais dos compositores e demais interlocutores participantes desta pesquisa.

De acordo com alguns teóricos da Etnomusicologia, a música enquanto um componente da cultura, não deve ser pesquisada dissociada de seu contexto sociocultural se configurando numa pesquisa de caráter social que busca observar a música associada ao comportamento humano e seu contexto, como postulado desde os clássicos iniciais que marcaram a sistematização da Etnomusicologia:

A meta é compreender a música no contexto do comportamento humano, o pesquisador de campo se torna quase automaticamente um antropólogo, pois seu interesse é não mais apenas em amostras gravadas, mas em questões muito mais amplas [...] os conceitos que estão por trás do comportamento musical, e outras questões similares. Aqui a ênfase recai sobre a música, mas não sobre a música separada de seu contexto global. (MERRIAM, 1964, p. 6).

Como se pode notar, Merriam (1964) salienta o compromisso que a pesquisa de campo envolvendo a música deve ser uma imersão na cultura em estudo. Na concepção de Cohen (1993), contextualizando com a citação acima disposta, uma abordagem etnográfica do estudo

da música, envolve a observação direta de pessoas, suas redes sociais, interações e discursos, colocando o pesquisador em contato com a realidade social que por seu turno permite compreender as interações existentes entre os sujeitos e a música como fenômeno cultural em si. E conforme Lühning (1991, p. 12), durante essa convivência, o pesquisador poderá anotar, registrar, utilizando-se também de “entrevista coletiva e individual com músicos e outros participantes da cultura em questão”. Um trabalho de campo envolvendo música, para Cohen (1993, p. 13), “é a atividade humana que envolve relações sociais, identidades e práticas coletivas”, podendo associar com outros métodos como decodificação textual, análise estatística, observação participante, estudo de caso, microssociologia, procedimento interpretativo, interacionismo simbólico, entrevista não estruturada, histórias de vida oral, análise de rede e ancestralidade, dentre muitas outros.

Seguindo essas orientações, quanto à pesquisa de campo, este estudo que adota histórias ou relatos orais, teve como enfoque a análise de narrativas dos músicos (compositores e intérpretes) e demais interlocutores que foram sendo incluídos nesta rede de contatos que é própria das dinâmicas do campo. Os procedimentos utilizados foram as entrevistas semiestruturadas que mais se assemelham a diálogos e a observação em eventos como shows. As entrevistas completas foram gravadas por meio de aplicativos para posterior transcrição das narrativas e também momentos dos shows dos interlocutores desta pesquisa foram filmados enquanto registro para posterior fase de análise.

Para respaldar a escolha do trabalho com histórias orais, Castro (2007) afirma que é indispensável que o pesquisador entenda as questões de produções culturais e as transformações históricas do Brasil contemporâneo por meio dos testemunhos e narrativas dos artistas populares. E que “uma das expectativas do trabalho em história oral é justamente encontrar na memória – fio narrativo das histórias de vida – uma forma de permanência da cultura” (CASTRO, 2007, p. 51). Compartilhando dessa mesma perspectiva de reconhecer a relevância das histórias orais, para Bosi (1979, p. 16) “uma memória pessoal é também uma memória social, familiar e grupal” e em sua obra *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos* ao mostrar a relevância dos trabalhos com Histórias Orais, mesmos que não haja documento para confrontar os fatos, relatos, distorções e lacunas, ela afirma que:

Os livros de História que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da História oficial. Nosso interesse está *no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida. (BOSI, 1979, p. 16).

Nessa mesma direção, Meihy (2009, p. 140) escreve que a história oral “seria um jeito de documentar acontecimentos pouco registrados”, que toda a história em algum momento foi oral e que deve ser utilizado com maturidade e amadurecimento técnico. É preciso cuidado em lidar com relatos que reportam acontecimentos históricos, pois esses requerem amadurecimento teórico e técnico. Isso é preciso, segundo Evangelista (2010), devido à complexidade que envolve a história oral. Ainda, deve ser considerado o cuidado com a subjetividade, questões psicológicas, emocionais, a fragilidade da memória, o percurso da memória, as distorções, versões, testemunhos diferentes, o emocional do momento, a performance narrativa, o cuidado com o direcionamento das perguntas como o poder de suggestionar e de interferência por parte do entrevistador, bem como a rede de narrativas que se cruzam e criam um tecido denso para ser analisado, decifrado e muitas vezes interpretado.

Em sua obra *A transcrição em história oral e a insuficiência da entrevista*, Evangelista (2010) além de dar orientações e dicas importantes para condução de entrevistas que promovam narrativas, detalha que existem uma pluralidade de modalidades de entrevistas como questionário com perguntas fechadas, com perguntas abertas, entrevistas semiestruturas que dão maior liberdade para o entrevistado e tipos de entrevistas na qual apenas se estimula o entrevistado a evocar a memória. Ele salienta que cada tipo de modelo vai depender do projeto e da área, e que deve-se considerar a oralidade gravada como documento histórico fugindo daquela restrição ao documento escrito. Além da entrevista gravada, outro recurso utilizado para a construção do texto é o caderno de campo, no qual se encontra as anotações das impressões, sensações, detalhes que somente outros sentidos permitem captar o campo como a visão, sentimentos emitidos, pausas, silêncio, inflexões, gestual, dentre outros. E essas anotações serviria para compor o texto.

Ante a contextura exposta com realidades modificadas pela globalização, com seus meios de comunicação em massa e a comercialização, se torna oportuno salientar que Lühning (1991, p. 21) chama a atenção que os pesquisadores “tem que reconhecer esta realidade e abrir-se para outros assuntos como culturas miscigenadas” e nesse sentido, esta pesquisadora aconselha a “usar métodos de trabalho sempre mais flexíveis que possam acompanhar as constantes transformações na expressão musical”.

Assim, esta fase da pesquisa de campo foi precedida por um levantamento teórico como preparação para o campo, dialogando com outros campos científicos e disciplinares para pensar os objetos de estudo da pesquisa, seus contextos e as constantes mudanças no universo da Música que estão fortemente imbricados com as transformações sociais. E, a partir do trabalho de campo, com as descobertas e revelações, foi possível decidir quais



embasamentos (teorias e conceitos) melhor se aplicavam a este estudo sobre as relações entre as musicalidades afro-amapaenses e a música regional amapaense ou música popular amapaense (MPA). Estas bases teóricas e conceituais são discutidas quanto a sua relação com a pesquisa no subcapítulo “Bases Teóricas” no qual se apresenta as estruturas conceituais.

Para melhor compreensão da estrutura metodológica e do delineamento desta pesquisa, que resultou nesta dissertação, será apresentado de forma sintética o esquadramento da pesquisa no quadro a seguir.

Quadro 01 - Estrutura Teórica Metodológica

<b>TÍTULO:</b>		
Musicalidades Amapaenses: Processos Identitário, de Hibridismo e de Ressignificação		
<b>PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO:</b>		
Como se dá a construção da Música Popular Amapaense (MPA) ou Música Regional e qual a sua relação com as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque?		
<b>OBJETIVO GERAL:</b>		
Compreender a construção da Música Popular Amapaense com a sigla MPA ou Música Regional e a sua relação com as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque.		
<b>Questão Norteadora 1</b>	<b>Questão Norteadora 2</b>	<b>Questão Norteadora 3</b>
Como se constitui o Marabaixo e o Batuque?	Como se dá a construção da MPA ou Música Regional?	Qual a relação entre a MPA e as musicalidades afro-amapaenses?
<b>OBJETIVO ESPECÍFICO</b>	<b>OBJETIVO ESPECÍFICO</b>	<b>OBJETIVO ESPECÍFICO</b>
Apresentar as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque;	Compreender a construção da MPA a partir das histórias orais;	Analisar a partir dos referenciais teóricos e das histórias orais, sua relação;
<b>PROCEDIMENTOS</b>	<b>PROCEDIMENTOS</b>	<b>PROCEDIMENTOS</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisão bibliográfica;</li> <li>• Pesquisa de campo;</li> <li>• Transcrição e análise das entrevistas;</li> <li>• Principais conceitos: Musicalidade e Hibridismo;</li> <li>• Principais autoras e autores: Piedade (2005, 2011), Canto (1998, 2017) e Luna (2020);</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisão bibliográfica;</li> <li>• Pesquisa de campo;</li> <li>• Transcrição e análise das narrativas a partir dos referenciais teóricos;</li> <li>• Principais conceitos: Transcrição e Musicalidade;</li> <li>• Principais autoras e autores: Evangelista (2010) e Piedade (2005, 2011);</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revisão bibliográfica;</li> <li>• Pesquisa de campo;</li> <li>• Transcrição e análise a partir dos referenciais teóricos;</li> <li>• Principais conceitos: Fronteira, Musicalidade, Hibridismo Musical, Identidade, Sentidos e Significados;</li> <li>• Principais autoras e autores: Newman (2006), Piedade (2005, 2011), Hall (2003), Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007);</li> </ul>

Fonte: Leandra Valério (2022).

A pesquisa realizada tem uma abordagem qualitativa e dialogou com a Etnomusicologia, adotando alguns de seus referenciais teóricos e conceituais, além de

orientações para a condução do trabalho de campo. A contribuição teórica é fundamental para a realização de qualquer pesquisa. Quando Peirano (2014, p. 383) afirma que “se é boa etnografia, será também contribuição teórica; mas se for uma descrição jornalística, ou uma curiosidade a mais no mundo de hoje, não trará nenhum aporte teórico”, ela está mostrando que a Antropologia está em constante reinvenção e que o aporte teórico passou a ter igual peso e valor na pesquisa assim como a etnografia. Entendemos, portanto, que apenas uma pesquisa empírica baseada na observação de narrativas, pode não ser um retrato fiel de uma realidade, sendo necessário o aporte teórico para embasar e ponderar os diálogos entre pesquisadores e os pesquisados.

Com isso Mariza Peirano (2014) reitera que:

Ao ler monografias, reforçamos a percepção de que a etnografia é parte do empreendimento *teórico* da antropologia. Não se trata de um “detalhe metodológico” que antecede uma teoria; a indagação etnográfica em si *já tem um caráter teórico*, porque somente (ou principalmente) ela nos permite questionar os pressupostos então vigentes pelas novas associações ou novas perguntas que nos proporciona: como já dizia Malinowski, novas pesquisas levam à “transformação de um ponto de vista teórico”. (PEIRANO, 2014, p. 385).

Com base nas argumentações da autora, nota-se que os diálogos teóricos são importantes para compreender e desvendar o contexto estudado e proporcionam reflexão, estabilidade e ampliação da percepção. Nesse sentido, esta autora afirma que as monografias “são formulações teórico-etnográficas” (PEIRANO, 2014, p. 383). Isso nos leva a pensar que não se trata de um empréstimo ou apropriação de produções que antecederam, mas que as descobertas surgem da comparação entre concepções.

## 1.1 PESQUISA DE CAMPO E FASE DE ANÁLISE

A pesquisa desenvolvida, enquanto trabalho de campo, teve como enfoque as histórias orais amparadas por bases teóricas e conceituais necessárias. Para a antropóloga brasileira Mariza Peirano (2014, p. 10) ao advertir que “Etnografia não é método”, salienta que esta, antes de mais nada, não pode ser concebida sem aporte teórico. No desenvolvimento deste trabalho, que se baseou na Etnomusicologia, procurou-se equilibrar a fase de pesquisa bibliográfica com a fase de campo e de análise.

Corroborando com esta perspectiva, Cohen (1993, p. 2), em seu artigo *Etnografia e Estudos da Música Popular*, inicia seu estudo definindo a Etnografia como uma modalidade de pesquisa criada pela Antropologia para estudar as variadas culturas, descrever e interpretar

modos de vida, ou contexturas culturais no qual “o termo se refere aos dados que resultam da observação direta dos comportamentos em uma determinada sociedade”. A autora também apresenta e descreve como deveria ser uma pesquisa de campo ideal nos termos de uma cultura totalmente desconhecida e mostra também como deve ser o básico de uma pesquisa Etnográfica:

Idealmente, a etnografia envolve um longo período de estudo íntimo e residência com um determinado grupo de pessoas, conhecimento da língua falada e o emprego de uma ampla gama de técnicas de observação, incluindo contatos pessoais prolongados com membros da comunidade local, participação direta em algumas das atividades desse grupo e maior ênfase no trabalho intensivo com os informantes do que no uso de dados documentais e de pesquisa. (COHEN, 1993, p. 2)<sup>1</sup>.

Dada a diversidade de contextos e demais fatores, Cohen (1993, p. 2) também apresenta resumidamente o que poderia ser um estudo etnográfico em menores proporções. Assim, ela expõe da seguinte forma: “o básico para a condução da pesquisa, portanto, é o desenvolvimento de relacionamentos no campo”. De todo modo, uma etnografia ideal ou básica envolve interação entre pesquisador e pesquisados por meio de visitas, contato, conversas e observação do seu fazer musical que são vínculos temporários que resultam em relacionamentos interpessoais. Com esta pesquisa não foi diferente, os primeiros contatos se deram de forma virtual através de conversas pelo aplicativo *WhatsApp*<sup>2</sup>, que era a forma mais acessível e mais utilizada pelos interlocutores. Assim que estavam todos vacinados e dispostos a receber visitas, foi dada continuidade à pesquisa de forma presencial através de visitas às suas residências, encontros em cafés como sugestão dos entrevistados, locais de trabalho e shows.

Inicialmente foi planejado a técnica “roda de conversa” com objetivo de reunir o grupo de compositores para ouvi-los em conjunto. Contudo, não foi concretizado devido a necessidade de adaptação ao tempo, lugares e horários de cada um dos músicos participantes desta pesquisa.

Com exceção de apenas um dos colaboradores – dos quais as interações se deram apenas por ligação telefônica, mensagens de texto e de áudio –, todos os demais foram visitados e ouvidos de forma presencial. Porém, como já foi mencionado, com alguns foram iniciadas as primeiras conversas de forma não presencial através de ligações telefônicas, mensagens de textos e de áudios pelo aplicativo *WhatsApp*, durante o período de isolamento

---

<sup>1</sup> Tradução da pesquisadora.

<sup>2</sup> Aplicativo que compõe o conglomerado de mídias e redes sociais Meta, anteriormente representado pelo Facebook, porém, mudou de nome a partir do ano de 2021.

social provocado pelo impacto da Pandemia de Covid-19 que demandou mudanças em todos os setores da vida humana. Esses primeiros contatos ou interações de forma não presencial são considerados como possibilidades de pesquisa dentro da etnográfica, dado que alguns teóricos já discutiam, antes mesmo do surgimento desta Pandemia, como a prática de utilizar a internet, suas plataformas digitais e outros recursos como meios para a realização de pesquisa etnográfica.

Dentre estes teóricos, podemos citar Beatriz Polivanov (2013) que em seu texto intitulado “*Etnografia Virtual, Netnografia ou apenas Etnografia: Implicações dos Conceitos*” revela o cenário de discussões, pensamentos, posicionamentos diversos e divergências sobre pesquisa Etnográfica por meios virtuais. Ela apresenta vários interlocutores com diversos pontos de vista e entendimentos diversos sobre a abordagem de cunho etnográfico em ciberespaço. A partir da reflexão do estudo de Polivanov (2013), pode-se observar que na atualidade a vida humana e suas práticas diárias e culturais estão cada vez mais intimamente ligadas com o mundo virtual, sem possibilidade de retrocesso. Novas tendências, novas demandas e novas necessidades de estudos culturais e sociais através, e por meio do mundo virtual, se despontam no horizonte da Etnografia.

Outra autora que nos serve de referência para fundamentar e embasar o uso da internet, suas plataformas virtuais e demais recursos para fazer uma pesquisa de base etnográfica é Kiri Miller (2011), que escreveu “*Playing Along: Digital tube and Virtual Performance*” e descreve suas pesquisas etnográficas com comunidades virtuais que só existem na internet, ou seja, sem nenhum contato presencial. Nesta mesma seara, com base em Escobar (2016), os avanços tecnológicos produzidos nessa era pós moderna e contemporânea, tem causado mudanças significativas, se tornando um novo, promissor e importante campo para projetos antropológicos. Estudar a ciência e a tecnologia como construções sociais é um meio de compreender as sociedades humanas, entender suas implicações e novas formas de conhecimento e de prática cultural. Este autor entende que as novas tendências no estudo da tecnologia e as interações humanas por meios virtuais estão mudando as noções clássicas de campo e criando novas condições culturais. Os avanços tecnológicos tem produzido um rito de passagem das sociedades industriais para novas formas de vida ciber-físicas digitais, reconfiguradas através de sistemas de software de computador (ESCOBAR, 2016).

Além desses três teóricos, Deborah Lupton (2020) escreveu um trabalho que tem semelhança a um manual ou guia para se fazer pesquisa etnográfica em tempos de Pandemia intitulado de *Doing Fieldwork in a Pandemic* onde escreve que as pesquisas no âmbito das

Ciências Sociais já vinham sendo conduzidas em parte presencial e outra parte através de recursos virtuais, há muitos anos. A autora argumenta que muitas entrevistas de pesquisa etnográfica foram conduzidas por telefone e por intermédio da utilização de programas de comunicação por vídeo em tempo real como o *Skype*, muito antes desta Pandemia. O texto apresenta uma ampla série de informações, dicas, instruções e orientações com caráter metodológico.

Mesmo com este embasamento teórico que legitima como possibilidades de pesquisas etnográficas as interações virtuais entre pesquisador e pesquisado, é importante ressaltar que neste estudo apenas os primeiros contatos, com alguns interlocutores, se deram de forma não presencial. Foi realizada pesquisa de campo de forma presencial, ou seja, as entrevistas foram realizadas presencialmente em locais determinados pelos interlocutores participantes desta pesquisa, com exceção de apenas um interlocutor que forneceu suas informações por mensagens de texto e de áudio.

Quanto ao enfoque, buscou-se não negligenciar nem seus agentes, nem suas músicas e tampouco o contexto sociocultural, fugindo da criticada tendência de se dedicar exclusivamente à análise dos sons musicais estruturados, ou de uma pesquisa puramente bibliográfica e, principalmente, sem fazer referência ao contexto histórico no qual estas musicalidades são produzidas e vivenciadas. A abordagem de procedimentos escolhida, com base em Evangelista (2010), foi uma junção de técnicas de entrevistas das seguintes modalidades: semiestruturadas, perguntas abertas e do tipo que apenas se estimula a memória com a finalidade de promover as narrativas. Além das entrevistas gravadas para posterior transcrição, foi utilizado um caderno de campo para anotações durante as interações com os interlocutores que serviu para completar a composição do texto com as observações das impressões, gestuais, reações como emoção e performance musical.

Considerando, portanto, que o processo de pesquisa de campo se configura em aproximação, observação e registro, para estar no meio de tal grupo cultural em estudo foi necessário, no começo, buscar contato através de outras pessoas ligadas aos músicos em perspectiva. Cabe citar que, a princípio, o grupo selecionado pelo projeto da pesquisa se constituía de apenas quatro músicos participantes, sendo um recorte temporal dos primeiros a gravar os primeiros LPs que surgiram no estado e ficaram conhecidos como *Cantores da Terra*. Basicamente, seria um representante do grupo *Pilão*, um representante do grupo *Senzala* e dois representantes do grupo *Movimento Costa Norte*.

No entanto, como já apontado por Cohen (1993, p. 131), “o foco deve, portanto, ser sobre os indivíduos e suas relações sociais e redes, redes que se cruzam com diferentes grupos

ou subculturas”. Assim, este grupo teve seu número de componentes aumentado devido a uma rede de contatos que foi se criando durante o trabalho de campo. Isso ocorre, segundo esta mesma autora, porque “os indivíduos produzem e consomem música em contextos sociais [...], dentro de redes específicas de relações sociais (envolvendo parentes, pares, colegas, etc.), relações que têm diferentes dimensões (social, política, econômica)” (COHEN, 1993, p. 135). Dada essa dinâmica própria do trabalho em campo, no qual os primeiros interlocutores foram sugerindo e apresentando outros interlocutores, o número chegou a 18 pessoas entrevistadas somando 25 horas e 83 minutos de gravações de entrevistas.

Com base em Cohen (1993, p. 134), que acrescenta que quando “os antropólogos têm se preocupado com as formas de representar a autoridade de seus informantes: se devem ser descritos como coautores, colaboradores, assistentes, colegas e interlocutores”, foi utilizado com frequência ao longo desse estudo a designação: interlocutores.

No quadro abaixo serão apresentados os interlocutores desta pesquisa:

Quadro 02 – Apresentação dos Interlocutores

LISTA DOS INTERLOCUTORES, DATA DA ENTREVISTA E PROCEDIMENTOS		
Identificação dos Colaboradores:		Procedimentos:
01	Osmar Junior: Músico (compositor, cantor, violonista), produtor musical e idealizador do grupo <i>Movimento Costa Norte</i> ; Data da entrevista: 24 de novembro de 2021	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Observação presencial de um show; Entrevista presencial em sua residência;
02	Fernando Canto: Músico (compositor, violonista, cantor), escritor, doutor em sociologia, funcionário público, membro da Academia Amapaense de Letras e integrante do <i>Grupo Pilão</i> ; Data das entrevistas: 24 de novembro de 2021 e 08 de dezembro de 2021	Via mensagens de texto; Observação presencial no lançamento de um de seus livros; Duas entrevistas presenciais em sua residência;
03	Val Milhomem: Músico (compositor, violonista, cantor), funcionário público, integrante dos grupos <i>Senzalas</i> e <i>Movimento Costa Norte</i> ; Data da entrevista: 02 de dezembro de 2021	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Entrevista presencial em sua residência;
04	Zé Miguel: Músico (compositor, violonista, cantor), licenciado em música, mestrando em Educação, integrante dos grupos <i>Senzalas</i> e do <i>Movimento Costa Norte</i> ; Data da entrevista: 03 de dezembro de 2021	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Observação presencial de um show; Entrevista presencial em sua residência;
05	Laura Ramos: Cantadeira de Marabaixo, percussionista, compositora, pedagoga, ativista	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Observação de um show;

	cultural e líder do grupo <i>Movimento Cultural Ancestrais</i> ; Nome artístico: Laura do Marabaixo Data da entrevista: 07 de dezembro de 2021	Entrevista presencial na Panificadora Pão da Vida;
06	Heraldo Almeida: Jornalista, Radialista em seu próprio programa de rádio “O Canto da Amazônia”, compositor e apresentador; Data da entrevista: 07 de dezembro de 2021	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Entrevista presencial no estúdio da Radio Diário FM 90.9;
07	Francisco Lino da Silva (87 anos): Integrante da comunidade negra do bairro Laguinho, Marabaixeiro e fundador da escola de samba Boêmios do Laguinho e funcionário público aposentado; Data da entrevista: 18 de março de 2022	Entrevista presencial em sua residência;
08	Marcelo Dias: Músico (compositor e cantor), membro fundador e ex-presidente da AMCAP, funcionário público, atualmente é vereador do município de Macapá; Data da entrevista: 25 de março de 2022	Via mensagens de texto; Entrevista na Câmara dos vereadores do município de Macapá;
09	Orivaldo Azevedo: Músico (percussionista e cantor), funcionário público aposentado, integrante do <i>Grupo Pilão</i> ; Data da entrevista: 26 de março de 2022 e 05 de abril de 2022	Via mensagens de texto; Ligação telefônica; Duas entrevistas presenciais em sua residência;
10	Leonardo Trindade: Músico (compositor, cantor, violonista), atual presidente da AMCAP e integrante do <i>Grupo Pilão</i> ; Data da entrevista: 29 de março de 2022	Via mensagens de texto; Entrevista presencial na AMCAP;
11	Roberval Cavalcante: Músico (percussionista), líder fundador do conjunto <i>Os Cometas</i> e aviador. Data da entrevista: 11 de abril de 2022	Entrevista presencial em sua residência;
12	Cléo Araújo: Músico (compositor, Guitarrista e cantor), Procurador Federal da União, escritor e membro da Academia Amapaense de Letras; Data da entrevista: 11 de abril de 2022	Via mensagens de texto e de áudio; Ligação telefônica; Entrevista presencial na residência de Roberval Cavalcante;
13	Manoel Bispo: Compositor, Artista Plástico, escritor e membro da Academia Amapaense de Letras; Data da entrevista: 25 de abril de 2022	Duas entrevistas presenciais na Biblioteca Pública Elcy Lacerda;
14	Jurandil Juarez: Economista, comerciante, historiador, ex-deputado estadual e empreendedor do bar <i>Lennon</i> ; Data da entrevista: 04 de maio de 2022	Via mensagens de texto; Entrevista presencial em sua residência;
15	Alan Gomes: Músico (compositor, contrabaixista, cantor), produtor musical e professor de música da rede pública do Estado do	Entrevista presencial no Centro de Educação Profissional de Música Walkiria Lima;

	Amapá; Data da entrevista: 06 de maio de 2022	
16	Alcinéa Cavalcante: Jornalista, escritora e membro da Academia Amapaense de Letras; Data da entrevista: 10 de maio de 2022	Via mensagens de texto; Entrevista presencial em sua residência;
17	Amadeu Cavalcante: Músico (compositor, cantor, violonista), integrante dos grupos <i>Senzalas</i> e <i>Movimento Costa Norte</i> ; Data da entrevista: 10 de abril de 2022	Via mensagens de texto; Entrevista presencial em seu local de trabalho: Secretaria de Cultura do Estado do Amapá;
18	Paulo José da Silva Ramos: Economista, Advogado, Arquiteto, ex-deputado estadual, um dos fundadores da União dos Negros do Amapá (UNA) e ex-presidente da Associação do Universitários do Amapá; Data da entrevista: 11 de maio de 2022	Via mensagens de texto, de áudio e ligação telefônica; OBS. Não foi possível realizar entrevista presencial com este colaborador. As informações foram repassadas por mensagens de texto;

Fonte: Leandra Valério (2022).

Devido à exigência que todo projeto de pesquisa envolvendo seres humanos deva ser submetido ao Conselho de Ética da Pesquisa e principalmente durante um período de Pandemia, ocorreu um atraso e a pesquisa de campo com as entrevistas foi iniciada em novembro de 2021. Porém, no mês anterior ao início das entrevistas, através do convite feito pelo músico Osmar Junior, foi iniciada a observação de um show que reuniu Osmar Junior e Zé Miguel. Nesse mesmo evento também se apresentou Laura do Marabaixo com seu grupo *Movimento Cultural Ancestrais*. Através desta oportunidade, foi possível conhecer Laura Ramos pessoalmente, conversar pela primeira vez e convidá-la para participar desta pesquisa. Laura utiliza como nome artístico, “Laura do Marabaixo”.



Figura 01 – Flyer digital do Show de Osmar Junior, Zé Miguel e Laura do Marabaixo



Fonte: Leandra Valério (2021)

Desde os Clássicos da Etnomusicologia, como o *The Anthropology of Music*<sup>3</sup> do antropólogo americano Alan P. Merriam (1964, p. 3), que foi uma proposta de fundamentação científica para a etnomusicologia, uma pesquisa de natureza etnográfica da música já era concebida como sendo tanto de campo, quanto de laboratório no sentido de ser a fase de análise. Portanto, é responsabilidade de quem se propõe a fazer uma pesquisa de campo, equilibrar todas as fases. Em comparação, Mariza Peirano (2014, p. 10) afirma que uma etnografia se constitui de três condições básicas: considerar “a comunicação no contexto da situação” por meio do registro, transformar “de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto”, e, por fim, detectar “a eficácia social das ações de forma analítica”. Para compreender melhor esta fase de análise e de escrita, Cohen (1993) contribui dizendo:

A ênfase crescente na reflexividade e na natureza subjetiva e dialógica do processo etnográfico, particularmente pelos antropólogos pós-modernos, mudou o foco para o exame de como a experiência no campo “se transforma em texto”. A etnografia, nesse sentido, não é a prática de refletir, representar ou revelar a cultura, por parte

<sup>3</sup> *Antropologia da Música.*

do pesquisador, mas de traduzi-la e escrevê-la durante a análise dos dados. (COHEN, 1993, p. 133)<sup>4</sup>.

De posse desse entendimento, para esta pesquisa sobre as relações entre essas musicalidades que têm como interseção nexos socioculturais e históricos, buscou-se transformar em texto as narrativas dos interlocutores e as experiências vividas em campo. Assim, a fase de análise iniciou com a transcrição das narrativas gravadas seguida pela construção do texto final que também se aproxima da ideia de transcrição defendida por Evangelista (2010). Segundo essa autora, a simples transcrição muito comum nas pesquisas etnográficas e de história oral – que seria o ato de transcrever exatamente, palavra por palavra das respostas proferidas durante a entrevista – se torna “insuficiente diante da complexidade das narrativas de vida” e “[aponta] a entrevista como um referente a partir do qual se edifica o texto transcrito” (EVANGELISTA, 2010, p. 1).

Ainda conforme Evangelista (2010, p. 9-13), “na medida em que a narrativa ou parte dela se mostra indispensável para a discussão de questões de relevo, é necessário propor novas formas de contar aquela história”, assim o texto transcrito “se mostra como alternativa ideal quando o objetivo é conferir sentido à narrativa” permitindo “que experiências desconhecidas ou desvalorizadas possam trazer à tona realidades de fato vividas”.

A partir desta ideia foi possível apresentar no terceiro capítulo de forma panorâmica, como se iniciou a produção dessas músicas conhecidas hoje como Música Popular Amapaense (MPA) ou Música Regional. As vozes dos interlocutores foram transcritas exatamente igual ao que foram proferidas, porém conforme a ideia de um roteiro estrutural, como apregoa Evangelista (2010). Estas vozes foram articuladas dentro de um roteiro apontado pelos próprios interlocutores. A transcrição girou em torno da ideia de interpretação e de construção de uma narrativa tendo um enredo como uma estrutura capaz de reunir falas de diversos narradores que vão compor em um único texto.

A autora adverte ainda, que a transcrição requer técnica e preparo como um olhar atento aos comportamentos dos entrevistados, ao contexto, ao cruzamento de informações e principalmente a interpretação do pesquisador no ato de produzir o texto final. Isso se faz necessário porque a memória tem percursos e na medida em que a memória é acionada pela situação presente, ela sofre influências do contexto presente sobre os contextos passados. Os acontecimentos do passado, ao serem evocados no presente, são feitos através de um ângulo, ponto de vista e tendo o presente como referência. Com isso, considera-se também a

---

<sup>4</sup> Tradução da pesquisadora.

“performance narrativa” que não deve ser camuflada, que são as relações de poder (afinidades ou parcialidades) e as condições da entrevista como o espaço, contexto, o estado psicológico e a habilidade de condução do entrevistador. Assim, o potencial performático do entrevistado deve ser considerado e analisado, porque a narrativa não é apenas contada, mas também representada, ou seja, interpretada (EVANGELISTA, 2010).

Portanto, esta fase se constituiu de contatos via ligações telefônicas, observação em eventos, agendamentos de visitas, encontros presenciais, entrevistas semiestruturadas e perguntas abertas, transcrição das entrevistas, análise reflexiva e da construção dos textos que traduziram uma realidade captada em campo, além de ser amparado por bases teóricas e conceituais. Os textos resultantes desta abordagem preencheram os demais capítulos dessa dissertação.

## 1.2 BASES TEÓRICAS

A partir dos postulados de Peirano (2014), para quem a etnografia não pode ser concebida sem aporte teórico, e Cohen (1993), na qual adverte que “a etnografia não tem sentido na ausência de teoria”, buscou-se bases teóricas e conceituais para pensar e analisar as descobertas em campo. Para o estudo das musicalidades amapaenses abordadas e objetos de investigação desta pesquisa, além de invocar a historiografia para pensar a construção dessas práticas musicais a partir de seus contextos socioculturais, foram necessários teorias e conceitos para fundamentar tanto a pesquisa de campo quanto a análise do que foi observado e coletado. Neste estudo que envolve a constituição dessas musicalidades, absorção de elementos musicais de outras musicalidades e músicos como agentes sociais que intentam a construção de uma identidade cultural por meio da música, foram adotados teorias e conceitos sobre musicalidade, hibridismo musical, identidade enquanto fronteira simbólica, sentidos e significados.

O antropólogo Acácio Tadeu de Camargo Piedade, no ano de 2005, apresentou um estudo chamado *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades* no qual desenvolveu o conceito de fricção de musicalidades a partir do seu objeto de estudo que foi o “jazz brasileiro” ou “música instrumental brasileira”. Nesse gênero, segundo Piedade (2005), principalmente nas partes de improviso, ocorre o que ele chama de “Fricção de Musicalidades”. Isso ocorre, porque as “musicalidades dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que

acaba por reafirmar as diferenças” (PIEDADE, 2005, p. 5). Este autor explica ainda que, “a metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter” (PIEDADE, 2005, p. 5). Além das bases absorvidas do Jazz norte-americano, este gênero da música instrumental brasileira combina elementos de musicalidades brasileiras como, por exemplo, as escalas nordestinas e o choro. Dessa forma, se constituem numa criação que emana a partir de experimentalismos estéticos no qual musicalidades distintas atuam juntas, mas não se fundem, sendo possível distinguir cada uma dentro da performance. Por isso, Piedade (2005) explica que os músicos costumam usar indiscriminadamente os termos: fusão, sincretismo, mistura, influência e até resgate. Porém, como ele adverte, “estas noções somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita: o ‘novo’ gênero ‘absorve’ uma musicalidade outra que, no entanto, mantêm-se distinta justamente porque é percebida” (PIEDADE, 2005, p. 4). Assim, termos como fusão e influência nem sempre se aplicam a todos os experimentos estéticos musicais que resultam da absorção, mistura e da combinação de elementos musicais de outras musicalidades como é o caso da música instrumental brasileira ou jazz brasileiro.

Ainda, nesse mesmo estudo sobre o Jazz brasileiro, Piedade (2005, p. 3) concebe musicalidade como “uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham”; seria ainda, “[...] um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas”. Uma musicalidade, portanto, se constitui não somente de elementos puramente musicais, mas também extra musicais ou simbólicos que relaciona essa musicalidade a uma comunidade ou um contexto cultural. Com base nesse autor, pode-se pensar também que as musicalidades resultam de memórias coletivas e de criações a partir de experimentalismos estéticos que agregam e combinam elementos de outras musicalidades que são partilhados dentro de uma comunidade de pessoas.

A adoção desse conceito se deu observando que Piedade (2005) utiliza o termo musicalidade para designar a música brasileira e a música norte-americana. Isso pode ser comprovado quando o antropólogo coloca que “para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro, constituinte deste gênero musical” (2005, p. 2), ou ainda que “este conceito foi inspirador para pensar a tensão entre a musicalidade brasileira e a norte-americana, no seio da música popular instrumental brasileira” (2005, p. 3). Considerando que o termo musicalidade vai além dos termos

puramente musicais que envolve uma comunidade que partilha essa “memória musical-cultural”, ele entende que essa comunidade pode ser até internacional, como se segue:

No caso do jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de ‘paradigma *bebop*’, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística; *bebop*, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira. [...] E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto claramente porque se trata não apenas de termos musicais, mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente. (PIEDADE, 2005, p. 3-4).

Portanto, em seu estudo, Piedade (2005) concebe musicalidade como um conjunto de elementos musicais e principalmente culturais que relaciona diretamente essa musicalidade a sua comunidade de origem. Tanto os elementos puramente musicais, quanto os elementos culturais ou simbólicos, estão profundamente imbricados, envolvendo a atuação e a audição musical, ou seja, entendendo que uma musicalidade é construída a partir de uma comunidade e, essa mesma comunidade, também deve partilhar não apenas termos musicais, mas também culturais. A partir desse entendimento o termo musicalidade passou a ser adotada para referendar as músicas afro-amapaenses Marabaixo e Batuque, e também as músicas rotuladas de Música Popular Amapaense ou Música Regional que absorveu elementos da musicalidade afro-amapaense, dentre outras musicalidades, e principalmente, absorveu ícones de representatividade sociocultural local em sua constituição.

Posteriormente, Piedade (2011) apresentou outro estudo no qual aprofunda ainda mais seu conceito sobre musicalidade e acrescenta suas reflexões, concepções e conceitos sobre hibridismo musical. Dessa nova pesquisa resulta o artigo *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. No texto acadêmico posto em relevo, é apresentado uma densa reflexão sobre as mudanças, transformações e permanências de elementos dentro dos gêneros musicais, mostrando que eles assim como as musicalidades são resultado de absorções e de combinações de elementos de outras musicalidades. Para tanto, “carregam consigo nexos socioculturais e históricos que, de alguma forma, são experimentados pelos músicos e audiências” (PIEDADE, 2011, p. 3). Por esta ótica, podemos entender que as transformações no mundo da música estão imbricadas com as transformações a que as sociedades e culturas estão sujeitas.

Tendo como referência as perspectivas do cientista social polonês Zygmunt Bauman (2003), Piedade (2011) pensa comunidade como um “agrupamento social”, territorializado ou não, “com valores compartilhados” que se encontram sujeitos a constantes transformações

historicamente observáveis. As mudanças socioculturais das comunidades têm desdobramentos nas suas musicalidades, como pode ser percebido no trecho a seguir:

O que hoje se torna claro é que este processo de musicalização envolve decisões eminentemente socioculturais, e estas são tomadas ainda que inconscientemente. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical através de uma autodeterminação em absorver aquela forma particular de musicalidade, mas este afínco necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos sócio-culturais da musicalidade: estes fazem parte do pacote absorvido pelo estudante. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação. (PIEIDADE, 2011, p. 3).

As frequentes transformações a que as comunidades estão sujeitas refletem na musicalidade, que por sua vez, segundo Piedade (2011, p. 3), “não é um sistema fechado e imutável”. Daí a questão das constantes mudanças no mundo da música, que o torna um campo em constantes transformações. Além de pensar musicalidade através desses nexos socioculturais que mantêm as musicalidades conectadas às comunidades, Piedade (2011, p. 3) suscita o termo linguagem musical, muito empregado na atualidade, ao colocar que, “mais do que uma língua musical, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito”.

A partir da teorização posta em evidência, entende-se musicalidade não apenas como um dom particular ou a capacidade inerente a alguns indivíduos de fazer música e que são chamados de músicos. Musicalidade não é um atributo apenas individual, mas construído em comunidade, para uma comunidade e constituído não somente de elementos musicais, mas cognitivos de uma audição, percepção e decodificação do mundo exterior e da subjetividade humana. Com isso, além das musicalidades afro-amapaenses – Batuque e Marabaixo –, a Música Regional Amapaense ou Música Popular Amapaense (MPA), enquanto uma qualidade de música desenvolvida dentre outros propósitos para a construção de uma identidade cultural que se utiliza da memória e da representatividade local, sendo absorvida pela comunidade como sua música, com base em Piedade (2011), também pode ser considerada uma musicalidade.

Outra teoria e conceito que Piedade (2011, p. 2) utiliza, e que também se aplica aos objetos de estudo dessa pesquisa, é a noção de hibridismo, o qual ele chama de “metáfora biológica relativa ao corpo, formado por elementos divergentes”, usado para pensar as musicalidades. Inicialmente este autor descreve uma trajetória de transformações históricas pelo qual o termo passou, desde a sua origem no grego antigo, passando pelas Ciências

Biológicas e Naturais e suas contradições até chegar à Ciências Sociais. Piedade (2011) aborda dois tipos de hibridismo por ele desenvolvidos para pensar o campo da música que são o hibridismo homeostático e o hibridismo contrastivo.

Tais aspectos são apresentados da seguinte forma:

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal, para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirmar enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo. (PIEADADE, 2011, p. 2).

Como se pode observar, o autor argumenta que no hibridismo contrastivo cada um dos elementos A e B, que compõe o corpo ou objeto musical AB, tem uma função individual na expressão musical e estão ali para serem ouvidos, reconhecidos e compreendidos também individualmente na sua integridade. Mesmo com esta abordagem focada no som musical, o autor adverte que a análise não se restringe ao objeto musical em si. Por isso, considera que “música porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores” (PIEADADE, 2011, p. 2), ou seja, questões culturais, sociais, históricas e políticas permeiam a construção musical e assim como os sons, devem ser considerados como parte do objeto. Dessa forma, muito mais que sons tecnicamente combinados, será reconhecida “a retórica por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade” (PIEADADE, 2011, p. 2) que porta um viés sociocultural, histórico e político que anseia por ser expressado e comunicado.

Para explicar o hibridismo homeostático, o pesquisador retoma sua ideia de “fricção” de seu estudo anterior, que “pode ser vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que se poderia chamar de fusão de musicalidades” (PIEADADE, 2011, p. 3). Assim, a fricção entra como parte inicial dentro do processo histórico, que se tornará posteriormente um híbrido homeostático e não mais contrastivo. O processo em si é explicado da seguinte forma:

Como a musicalidade é uma memória, as musicalidades constituintes da fusão não mais se farão distintas no mundo nativo e não haverá, portanto, nenhuma fricção. Para que esta fusão pudesse ocorrer seria necessário que os elementos sócio-

culturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrassem, de alguma forma, em alguma espécie de diluição. O conflito existente no contraste haveria de ser apaziguado por um consenso ou acordo: este seria eminentemente simbólico, pois a desigualdade é congênita ao mundo social. Sobretudo, é o tempo histórico que possibilita a fusão. Creio que este movimento de fusão é permanente na história da música e que é justamente este processo que está na base da invenção das tradições [...] uma tradição é sempre entendida pelos nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um acordo esquecido, um contraste diluído. Há que haver um esquecimento do contraste inicial: a tradição é A que, na verdade, é um C, ou seja, um AB. (PIEADADE, 2011, p. 3).

De acordo com o trecho acima exposto, pode-se entender que as musicalidades e gêneros musicais muitas vezes tidos como genuíno, único, exclusivo ou tradicional, são resultados da naturalização da diferença e do esquecimento da absorção de elementos de outras musicalidades que constituem o processo de hibridização. Nesta direção, Piedade (2011, p. 8) destaca ainda que no estudo das musicalidades, não basta o “típico discurso das ‘influências’, que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura” e quando o nativo “fala de ‘influência’, trata-se de reconhecer as musicalidades constituintes de um estilo”. Isto é, está sinalizando as fontes onde absorveu ideias, assim como, revelando seus referenciais e vínculos.

Este entendimento pode ser confirmado quando Piedade (2011) escreve que:

Sobretudo, sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir. (PIEADADE, 2011, p. 3).

O autor apresenta ainda vários exemplos de hibridismos de musicalidades constatados desde J.S. Bach (1685 – 1750). Direcionado para a música brasileira, Piedade (2011) apresenta exemplos como o gênero modinha trazido pela corte portuguesa que penetrou na musicalidade brasileira de um período denominado de “época-de-ouro”; e desse período se destacam as bandas militares. Cabe destacar que “a musicalidade das bandas vai influenciar a formação do mundo do carnaval com o surgimento da ‘marchinha’, [como, por exemplo]: a marcha-rancho”; o frevo, que nasceu “no Recife [pela] aceleração do dobrado e sua fusão com outras musicalidades [...], efetivando uma espécie de carnavalização da musicalidade das bandas civis através das tópicas brejeiro”; a musicalidade caribenha no samba-canção, bolero, bossa nova e em diversos repertórios; o estilo brejeiro, consolidado na “obra de Ernesto



Nazareth que se inspirava no lirismo romântico europeu como o compositor Chopin” (PIEIDADE, 2011, p. 6-7), que por sua vez foi absorvido pelas polcas, maxixes, samba, choro, jazz brasileiro, gafieira, em obras eruditas de Villa-Lobos até Chico Buarque, dentre outros muitos exemplos analisados por este estudioso.

Estes exemplos foram destacados do estudo de Piedade (2011) para contextualizar o conceito de hibridismo musical, mostrar sua funcionalidade nos estudos das musicalidades e nos debates sobre as transformações no mundo da música. Assim, o conceito de Hibridismo de Musicalidade e sua teorização se tornou fundamental para se pensar a constituição da musicalidade afro-amapaense e da musicalidade regional amapaense no processo de análise de suas inter-relações.

Conforme a orientação recebida da banca de qualificação – formada pelos professores Dra. Maria Elisabeth Lucas e Dr. Handerson Joseph –, os sentidos e significados não devem ser atribuídos de fora para dentro ou externamente ao fazer musical em foco, mas que durante a pesquisa de campo deve ser observado os sentidos e significados sinalizados pelo grupo participante da pesquisa. O trabalho das autoras Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007), que fundamentou este estudo, proporcionou o entendimento que o significado se forma a partir de um sistema de relações e do fenômeno do pensamento compartilhado por uma coletividade em contexto social e histórico. A partir da afirmação que “o significado não é permanente, é uma formação dinâmica, porquanto varia de acordo com a mudança das formas de funcionamento do pensamento” (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007, p. 108) e da observação contextual na qual revelou que os significados negativos outrora atribuídos à musicalidade afro-amapaense estão sendo trocados por novos significados, surge a reflexão de uma ressignificação enquanto processo.

Para Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007, p. 108) “significado engloba a dimensão coletiva, ou seja, as significações que são vividas coletivamente. O sentido, por sua vez, envolve o vivido de forma singular. Ambos são produzidos no contexto social, uma vez que é impossível descolar o sujeito de seus contextos”. Do significado conferido, de pessoa para pessoa seu sentido extraído pode ser diferente de acordo com a situação vivida por cada indivíduo. O sentido adquirido também pode mudar de acordo com os acontecimentos. Estas autoras concebem a música como um fazer ou atividade construída “pela ação do sujeito em relação com o contexto histórico-cultural, [e entendem] o sujeito como constituído e constituinte do contexto no qual está inserido” (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007, p. 106). Nota-se, assim, que essa concepção se aproxima da concepção de musicalidade dada por Piedade (2011).

Para tratar da questão da construção de identidade por meio da música, tema bastante presente nas narrativas dos interlocutores desta pesquisa, foi adotado como base o estudo *Hibridismo no mercado da música e a articulação das identidades* de Nicolau Netto (2014), que também utiliza o conceito de hibridismo em sua reflexão sobre o processo de articulações de identidades. As reflexões do teórico supracitado servem para compreender como os agentes sociais articulam a construção de identidades estaduais a partir de suas particularidades culturais com desdobramentos de múltiplas identidades.

Considerando os apontamentos do autor supramencionado, o hibridismo, portanto, pode ser visto como uma estratégia de articulações de identidades a partir das produções culturais que “ganha valor no espaço global justamente por ser ela a afirmação do particular, da diferença, algo que hoje importa ao mercado” (NICOLAU NETTO, 2014, p. 7). Além da identidade nacional frente ao global, agentes sociais articulam outras identidades internas que na globalização atraem valores e significados que “explicam tanto o apogeu da diversidade quanto do hibridismo” (NICOLAU NETTO, 2014, p. 8). Como a identidade não é algo fixo, mas um processo dinâmico de construção totalmente manipulável, ele considera que o discurso identitário é feito no intuito de ganhos simbólicos.

Tais valores ou ganhos simbólicos podem ser exemplificados com o turismo atraído pela promessa do singular e do diferencial ao se observar que:

Esse significado e valor passam a ser articulados e negociados no mercado global de símbolos através dos processos híbridos. Indivíduos agora localizados em diversos lugares podem buscar um máximo ganho simbólico ao se relacionarem com as diferentes dinâmicas culturais discursadas como identidades. Estamos, de fato, em um cenário de identidades múltiplas. (NICOLAU NETTO, 2014, p. 11).

Na articulação da identidade cultural nacional, as diferenças emergem revelando a diversidade na própria tentativa de definição e de representação do ser brasileiro frente ao global. Assim, identidade revela diferenças que até mesmo “remetem a uma territorialidade determinada ou a um grupo étnico que são infranacionais, ou seja, que estão dentro de um espaço nacional, mas que se manifestam afirmando suas particularidades” (NICOLAU NETTO, 2014, p. 7). Desta maneira, cabe salientar que não somente a identidade nacional é articulada, mas também outras identidades dentro da nação são construídas como a regional, estadual e de grupos étnicos que se esforçam por expressar a diversidade frente a homogeneização e unicidade de uma identidade nacional. Com isso, o diferencial expressado pelas identidades se mostra como mercadorias.

Neste ponto da discussão, vale ressaltar os contributos de Stuart Hall (2006) como idealizador da concepção de identidades múltiplas. E assim como Nicolau Netto (2014), Stuart Hall (1997, 2003, 2006) também configura nesse aporte teórico como base para analisar os discursos, bem como as terminologias música popular, hibridismo e identidade cultural na relação entre as duas musicalidades amapaenses por ora analisadas.

Relacionando esta pesquisa ao Programa de Mestrado em Estudos de Fronteiras, as concepções de “Fronteira” vêm principalmente do geógrafo David Newman (2006, p. 2) que em seu artigo científico *Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue*, além de trazer uma reflexão sobre os tipos de Fronteiras, coloca que o próprio discurso do “mundo sem fronteiras”, provocado pelo fenômeno da globalização, impulsionou o estudo de fronteiras para além das fronteiras físicas de demarcação territorial entre os países. O próprio discurso de um “mundo sem fronteiras” fez com que os estudiosos percebessem que viviam em um mundo de fronteiras outras, ou seja, de compartimentação social que determinavam e ordenavam as formas de viver.

Nesse sentido, Newman (2006, p. 3) afirma que “muitas das fronteiras que ordenam nossas vidas são invisíveis ao olho humano, mas mesmo assim impactam fortemente nossas práticas de vida diária”. Como se pode ver, o autor destaca que a fronteira enquanto categoria de análise pertinente às Ciências Sociais, também podem assumir uma dimensionalidade abstrata, que apesar de invisíveis aos olhos humanos são tão reais quanto às fronteiras físicas e visíveis. Assim, cabe destacar que os estudos sobre fronteiras se tornaram interdisciplinares porque passaram a não se restringir aos limites físicos de separação interestaduais ou às regiões transfronteiriças e segundo ainda este autor, na contemporaneidade os estudiosos de Fronteira estão mais interessados na maneira como as fronteiras são construídas.

Nesta mesma direção, os sociólogos Cardin e Albuquerque (2018, p. 123) corroboram dizendo que se deve “pensar a fronteira como categoria sociológica relevante para o estudo das sociedades contemporâneas”. Compartilhando ainda desta mesma perspectiva dentro dos estudos de fronteiras, o antropólogo Fredrik Barth acrescenta que:

As fronteiras sobre as quais devemos concentrar nossa atenção são evidentemente fronteiras sociais, ainda que possam ter contrapartida territorial. Se um grupo mantém sua identidade quando seus membros interagem com outros, disso decorre a existência de critérios para determinação do pertencimento, assim como as maneiras de assinalar este pertencimento ou exclusão. (BARTH, 2000, p. 34).

Observamos, portanto, um alinhamento de perspectiva entre estes teóricos quanto a ampliação do entendimento sobre fronteira que passam a abarcar relações sociais, políticas e

culturais. As fronteiras simbólicas podem ser pensadas como um sistema dinâmico e produto de construções sociais que determina a inclusão ou a exclusão dos indivíduos da participação em grupo. Dessa forma, o constante fluxo de produção e mobilização de fronteiras simbólicas, abstratas e invisíveis, enquanto processo, estão em constante funcionamento de forma aberta ou velada de acordo com o contexto. São as relações de poder – tanto no passado, com as disputas territoriais com demarcação de limites e jurisdição interestaduais, quanto no presente, onde predomina outros processos fronteiriços – que determinam todo esse sistema de fronteiras.

Esta dinâmica de imposição de fronteiras simbólicas como forma de segregação, próprias das relações de poder, pode ser contextualizada dentro do histórico de perseguição sofrida pela manifestação afro-amapaense “Marabaixo” com a chegada do padre belga Júlio Maria Lombaerd, em 1913. Esse pároco, ao se tornar detentor de poder e influências, desencadeou grande perseguição contra a manifestação no qual “terminantemente os padres proibiram a entrada dos negros na Igreja de São José e se recusaram a rezar missa por ocasião dos festejos populares do Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade” (CANTO, 1998, p. 30). Ou seja, impuseram uma fronteira racial, cultural e religiosa.

Como orientação para lidar com a musicalidade rotulada de Música Popular Amapaense, adotou-se um trabalho de Álvaro Neder (2010) intitulado *Estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição* que discute as principais definições de música popular no qual nenhuma se mostrou inequívoca. Aponta ainda a problemática em que a Musicologia quando estuda música popular, o faz utilizando as mesmas ferramentas forjadas para análise das músicas tidas como “eruditas” de tradição europeia fixadas em partituras. Este autor enfatiza ainda que a questão teórica no campo da música popular, como a falta de definição do termo “música popular”, reserva muitas contradições se tornando um terreno pouco estável levando muitos pesquisadores a abandonar quase por completo este campo de pesquisa.

Por outro lado, Mércia de Vasconcelos Pinto, que possui doutoramento em *Popular Music* pela *University of Liverpool* (1997), em seu texto *Conceitos em Música Popular* (2011) traz um interessante levantamento histórico sobre música popular, de quando o termo possivelmente passou a ser utilizado, além de dialogar com as definições e esclarece muitas questões a respeito do trabalho de pesquisa com música popular. Com este texto foi possível compreender o quanto as margens dos campos erudito, folclórico e popular se unem e se confundem, quando não se tem um âmbito estabelecido com constante trânsito de elementos musicais e de trocas mútuas. Apesar de ser um terreno pouco estável e delicado, devido às

questões de falta de definição do termo, de conceitos, de teorias, de metodologia de análise e de definição dos âmbitos entre o erudito, o popular e o folclórico, a autora encoraja os estudantes e pesquisadores a não desistirem do campo.

O terreno movediço ou minado no qual o campo da música popular pode se revelar em certos momentos, quanto à sua falta de definição de termos e de âmbito, foi bastante percebido durante a pesquisa de campo sobre as musicalidades amapaenses que são foco deste estudo. Revelando que o problema com o rótulo “Musica Popular Amapaense” não deixa em saia justa apenas os pesquisadores, mas também alguns músicos que se veem temerosos quanto ao uso desse termo ou simplesmente rótulos para designar seu fazer musical. Levando-os a buscar alternativas de nomenclaturas como poderá ser visto no quarto capítulo.

Para compor a reflexão sobre os termos ou rótulos como MPB e MPA, outros teóricos como Napolitano (2002) e Aranha (2019) nos ajudam a compreender a trajetória, as mudanças de sentidos que os termos carregam e que estão fortemente imbricadas as dinâmicas sociais. Esta temática será aprofundada no subcapítulo *Entre a MPB e MPA* do quarto capítulo.

Compondo ainda nosso referencial bibliográfico, adotamos também três obras resultantes de pesquisas realizadas pelo escritor, compositor e doutor em sociologia, Fernando Canto que são *A água benta e o Diabo* (1998), *O Marabaixo através da história* (2017) e sua tese de doutorado *Literatura das Pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como locus das identidades amapaenses* (2016) que aborda o termo “amapalidade” enquanto constituinte da construção identitária amapaense.

No livro *A água benta e o Diabo*, Fernando Canto (1998) busca analisar a relação entre o Marabaixo e a igreja católica. Mostrando os dois lados, se distancia da noção do purismo, relata fatos históricos da colonização da região do Amapá, traz informações sobre uma possível origem do termo Marabaixo e faz uma reflexão em torno das transformações ocorridas que é natural em todas as culturas como processo dinâmico. Já no livro *O Marabaixo através da história*, Canto (2017) discute as definições já apresentadas do termo Marabaixo, sugere que a construção dessa manifestação não se resume a origem africana e aponta uma intrínseca relação com os emigrantes das ilhas de Açores e da Madeira, exemplificando com semelhanças entre o Marabaixo do Estado do Amapá e a festa do Divino Espírito Santo que acontece em certas regiões de Portugal. Estes dois livros de Canto (1998, 2017) relatam perseguições e preconceitos que quase levaram o Marabaixo a extinção.

Para apresentar a manifestação afro-amapaense, uma vez que este trabalho não se dedica exclusivamente a esta musicalidade, mas na relação entre duas musicalidades que configuram dentro do cenário sociocultural amapaense, foi utilizado outras fontes

bibliográficas para compor um panorama que possibilite pensar a constituição dessa musicalidade e sua relação com a música regional ou MPA. São eles: o professor da Universidade de Lisboa, pesquisador e coordenador do Centro de História de Além-Mar (CHAM), José Damião Rodrigues (2008); o professor titular de História da Universidade Federal do Pará, Antônio Otaviano Vieira Junior (2017); o professor de História de Portugal e pesquisador da Universidade de Coimbra, José Manuel Azevedo Silva (2002); a professora de História da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Verônica Xavier Luna (2020); o professor e pesquisador das Universidades de Weimar e Jena da Alemanha e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Antropologia social da USP, o antropólogo Tiago de Oliveira Pinto, que escreveu *Música dos Quilombos: Música nas Comunidades Negras do Amapá*.

É importante lembrar que este trabalho foi organizado para apresentar panoramicamente as musicalidades Marabaixo e Batuque no segundo capítulo, a Música Popular Amapaense ou Música Regional no terceiro capítulo e a análise da relação entre essas duas musicalidades no quarto capítulo. Considerando que existem fontes científicas sobre a manifestação afro-amapaense Marabaixo e a impossibilidade de trabalho de campo com esta musicalidade devido à Pandemia nos anos 2020 e 2021, a apresentação desta primeira musicalidade é composta de uma revisão bibliográfica de trabalhos acadêmico-científicos existentes e mesclado com trechos transcritos da entrevista com a interlocutora Laura Ramos.

## **2 MUSICALIDADE AFRODESCENDENTE EM UMA FRONTEIRA AMAZÔNICA: MARABAIXO E BATUQUE**

No capítulo que antecedeu este, foram apresentadas algumas perspectivas teóricas e o percurso metodológico trilhado pelo estudo. Para se compreender como o Marabaixo e o Batuque foram se configurando como musicalidades híbridas e ao mesmo tempo fronteiriças serão propostas algumas reflexões. Essas musicalidades fazem parte de um complexo ritualístico denominado popularmente de “Manifestação do Marabaixo” ou “Ciclo do Marabaixo” preservada e praticada pela população afro-amapaense. A presença de manifestações afro-brasileiras, comunidades quilombolas ou quilombos coabitando com aldeias, comunidades indígenas e ribeirinhas na região amazônica, à primeira vista pode soar incomum ou inusitado. Para entender essa presença da população afrodescendente na região amazônica, principalmente em áreas de fronteira da Amazônia brasileira, se faz necessário recorrer a algumas perspectivas históricas.

Esta perspectiva histórica se faz necessária, também para situar e buscar intersecções para se pensar os sentidos e a construção desse fazer musical comumente chamado de “Marabaixo e Batuque”. Para tanto, neste estudo, foi adotado o conceito e o termo “musicalidade” cuja definição construída por Piedade (2005, 2011) se apresenta totalmente pertinente a estes objetos de estudo. Desta maneira, também se faz necessário apontar que o enfoque principal nesse contexto é compreender o Marabaixo e o Batuque como musicalidades que fazem parte de uma manifestação enquanto complexo ritualístico que compõe uma contextura de religiosidade popular.

Nota-se que musicalidade pode de uma forma ou de outra representar uma terminologia polissêmica. Desta maneira, não obstante, Piedade (2005, 2011) concebe musicalidade no que se refere ao enfoque etnomusicológico como uma memória partilhada pelos membros de uma dada comunidade, composta além de elementos musicais e simbólicos, de nexos socioculturais e históricos que sendo transmitida culturalmente não é um sistema fechado e imutável.

### **2.1 AÇORES E MACAPÁ: PONTOS DE PARTIDA E DE CHEGADA**

A região amazônica foi palco de disputas territoriais entre ingleses, espanhóis, holandeses, franceses e portugueses que insistiam em exceder seus limites e fronteiras

territoriais apesar dos tratados feitos que dividiam as terras da América entre esses conquistadores. Como exemplo desse contexto de disputas na região que hoje é o Amapá, temos a Fortaleza de São José que é a terceira fortificação construída no Estado entre os anos de 1764 e 1782. A primeira foi o Forte Cumaú que segundo o IPHAN (2013, p. 1) “foi fundado por ingleses em 1631. No ano de 1688 foi destruído pelos portugueses, mas reconstruído posteriormente pelos lusitanos. Porém, em 1697, o espaço foi tomado pelos franceses e então abandonado, restando somente suas ruínas”.

Para compreender aspectos da constituição do complexo ritualístico denominado de Ciclo do Marabaixo, bem como suas musicalidades Marabaixo e Batuque, se torna pertinente observar como se deu a presença da população portuguesa e da população negra nesta região de fronteira que hoje é o Estado do Amapá. Nesse sentido, segundo José Damião Rodrigues (2008, p. 2), a emigração portuguesa é “um dos fenômenos mais marcantes da história do país”, ou seja, um fenômeno demográfico cujos frequentes fluxos e (trans) mobilidade humana caracterizavam o império português. Os Açores – ou Ilhas Açorianas, por se tratar de um arquipélago formado pelas ilhas de São Miguel, Santa Maria, Terceira, São Jorge, Pico, Faial, Graciosa, Flores e Corvo – é a região que mais se destaca em contribuição com o deslocamento humano, noutras palavras, de povoamento, para fins colonizatórios. Deste modo, Açores acaba por representar um interposto, um ponto de apoio entre Portugal e o Norte do Brasil Colonial.

Como afirma ainda este mesmo autor, os Açores era:

Espaço periférico, sociedade nascida da imigração, já no século XVI deparamos com açorianos nas praças de Marrocos e na Índia, nos navios de navegadores e de exploradores, como agentes de difusão da fé cristã ou, simplesmente, como colonizadores e militares. Talvez pela reconhecida capacidade de adaptação e de resistência dos ilhéus a condições difíceis ou porque as ilhas se situavam numa posição charneira no cruzamento das rotas, as gentes das ilhas foram um recurso importante da monarquia para povoar e defender outras zonas do império. (RODRIGUES, 2008, p. 2).

Em seu estudo, o autor pontua que emigrantes de outras regiões de Portugal também participaram da ocupação das novas terras, mas não se comparam com os açorianos no protagonismo e desempenho da função de ocupação, colonização e de defesa das fronteiras imperiais das novas colônias. Percebe-se a presença do poderio religioso da Igreja Católica como agente importante no território em questão.

O êxito desse processo migratório se dá aliado ao forte empenho de expansão e de dominação por parte do império português, ao fato dessas ilhas sofrerem com epidemias,



baixa produção agrícola, devido à seca, e principalmente devido aos abalos sísmicos, por ser um arquipélago de origem vulcânica que também estimulava a diáspora com finalidades colonizatórias (VIEIRA JUNIOR, 2017). Como exemplo disso, São Miguel que é a maior dessas ilhas, também é conhecida pelas suas caldeiras vulcânicas. Em face disso, segundo Vieira Junior (2017, p. 3), Portugal se torna “exportador de colonizadores”. Isto acontece, segundo o autor, devido ao período de alta valorização da colonização como meio que representava muito mais que expansão territorial, ou seja, representava galgar maior poderio econômico por meio daquilo que as colônias poderiam proporcionar às metrópoles. Isto fica mais observável ao levar em conta que Portugal precisava garantir a posse e se proteger contra invasões “e esse objetivo passava pela fixação de núcleos de povoadores” (RODRIGUES, 2008, p. 8). Tal processo, foi de grande importância para a formação dos cenários sociais e culturais.

Esse fluxo migratório incentivado e financiado pela coroa portuguesa para garantir a posse e a segurança contra invasões, de acordo com Rodrigues (2008, p. 12), “foi um movimento controlado pela monarquia portuguesa, que regulamentou a saída dos ilhéus e disciplinou a sua fixação em território brasileiro, quer na Amazonia – Pará e Maranhão -, quer sobretudo na região dos atuais Estados de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul”. A escolha da região e localidades para fixação desses emigrantes era determinado pelo império. E, e no caso do Grão-Pará, “[...] a fixação dos migrantes passava pelas decisões e gastos dos administradores locais” que na época se tratava de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, o irmão do Marquês de Pombal (RODRIGUES, 2008, p. 12).

Corroborando com Rodrigues (2008), que constata que os emigrantes açorianos não tinham autonomia ou liberdade de escolher onde se fixar, Vieira Junior (2017, p. 7) afirma que “o processo de convencimento de potenciais migrantes açorianos não aconteceu sem conflito [...]” e que “[...] uma das tensões envolvia as próprias autoridades locais”. Ou seja, os recrutamentos nem sempre se deram de forma pacífica, partindo da vontade própria dos emigrantes. Este autor relata algumas intercorrências, como a resposta do Conselho Ultramarino “determinando a punição dos juizes ordinários imbuídos na sabotagem do alistamento” e as queixas do corregedor contra os párocos da Ilha Graciosa que “estavam imbuídos em persuadir aos casais alistados a não embarcarem” (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 8). Esses juizes ordinários e párocos lutavam contra o esvaziamento populacional que geravam sérias consequências, convencendo as famílias a não se alistarem, não deixarem seus domicílios e povoados. E como evidencia desta constatação, pode-se observar o seguinte

fragmento de texto de uma correspondência que se encontra no Arquivo Histórico Ultramarino de Portugal, Açores, cx.03, doc.67, que diz,

Da dita Ilha Gracioza unicamente se tiraram cinco casais e os mais foram casais vadios, e vadios solteiros cujas as (sic) foi dificultoza tanto por falta de gente q já se experimenta nestas Ilhas [resultado das levas anteriores de migrantes?] como por q com o temor chegaram até a deixarem as colheitas no campo com a desconfiança de se extendia a eles (...) ocultando-se nos matos: tamanha a aversão q tem aquelle estado. (sic). (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 8).

De acordo com este fragmento levantado por Vieira Junior (2017), fica evidente a relutância e a resistência por parte dos açorianos, como mostra este exemplo da Ilha Graciosa. E principalmente, que o Grão-Pará era um destino preterido pelos emigrantes, chegando ao ponto de abandonarem as colheitas e se esconderem nos matos para não serem obrigados a embarcar. Somando à outras análises feitas por Vieira Junior (2017) de fragmentos de textos sobre a preocupação do conselho ultramarino e do rei com os métodos de convencimento que incluía o uso da violência, podemos perceber as tensões em torno desse processo migratório.

Escolher onde se assentarem não era uma opção ou realidade para os açorianos, como podemos ver em alguns relatos de famílias que lutaram para conseguir a permissão da coroa para não serem remanejados para outro local designado. É o caso de Francisco Antônio Pereira que escreveu uma carta à rainha em 1777 pedindo permissão para se fixar em Belém depois dos surtos de doenças que acabaram por vitimar seu pai numa vila no Cabo Norte, atual estado do Amapá (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 24).

Outro fato curioso desse processo de povoamento foi a regulamentação do envio de emigrantes para o Brasil, cuja principal exigência era de migração em casal e famílias chefiadas por homens. A razão para tais determinações é apontada por Vieira Junior (2017, p. 12) da seguinte forma: “tal concepção foi claramente corroborada pelo bispo e governador interino do Grão-Pará e Maranhão Miguel Bulhões, em maio de 1756: ‘porque regularmente os cazados procedem melhor, e não dezertão com facilidade’” [sic].

Estes autores, afirmam que a função dos açorianos no povoamento da região Norte do Brasil, estava para além da proposta inicial de simples inserção de mão-de-obra. Diferentemente dos Estados do Sul do Brasil, cujo objetivo principal era colonizar e aumentar o cultivo agrícola, no Norte, porém, fica evidente que o assentamento dos migrantes açorianos objetivava primordialmente a defesa principalmente do Cabo Norte. A região denominada de Cabo Norte corresponde ao Estado do Amapá e o primeiro povoado é iniciado em 1751. E em 1758 este povoado se torna a vila de São José de Macapá e sua principal preocupação era

fortalecer as fronteiras com as Guianas por meio do povoamento, no qual se mantinha um ideal de comunidade portuguesa com respeito aos interesses da Metrópole.

Apesar das articulações, incentivos e financiamento por parte da coroa para chegarem ao Grão-Pará, outras despesas ficavam a cargo da administração local como o governador Mendonça Furtado irmão do Marques de Pombal. As dificuldades para o povoamento desta região enfrentada pelos portugueses começavam com as despesas para chegar na Vila de São José de Macapá. A logística era notavelmente trabalhosa. Entretanto, as dificuldades também se estendem pelo fato de a região apresentar distinções do ponto de vista ambiental e geográfico com o arquipélago açoriano. Ao chegarem em seu destino, os açorianos tinham que aprender a lidar com uma nova natureza, com as terras amazônicas, cujos primeiros habitantes estavam habituados ao extrativismo.

Este processo de adaptação, por exemplo, poderia incluir o reconhecimento da melhor época de plantio e o enfrentamento de pragas naturais. Foi o caso dos primeiros açorianos na vila de São José de Macapá, que perderam um plantio para enchente e seguidamente para o estio e para o ataque de formigas, obrigando-os a tentar o roçado pela terceira vez seguida. A experiência indígena deveria ser apreendida pelo migrante recém-chegado, pois sem o conhecimento da natureza Amazônica os açorianos estavam fadados a fome, doenças e debilidade no habitar. (VIEIRA JUNIOR, 2017, p. 14).

De maneira semelhante à ponderação de Vieira Junior (2017), é válido apresentar outro historiador português contemporâneo que acrescenta informações fundamentais à composição desse cenário. José Manuel Azevedo Silva (2002), em seu texto *O Modelo Pombalino de Colonização da Amazônia*, reporta que após uma “violenta epidemia de varíola que devorou mais de 40.000 pessoas, a grande maioria das quais escravos índios” em 1748 e 1749, no que é hoje o Estado do Pará, causou escassez de mão de obra, que levou o império português ao “recrutamento de colonos, o descimento de índios do Sertão para as povoações ribeirinhas e a introdução de escravos africanos” (SILVA, 2002, p. 12-13). Em consequência disso, a Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão ganha o monopólio do “tráfico negreiro” e chega a introduzir nas capitânicas do Grão-Pará e Maranhão “25.365 negros” provenientes da Guiné e de Angola entre os anos de 1757 até 1777 (SILVA, 2002, p. 14). Dessa forma, a mão de obra escrava indígena foi substituída pela mão de obra escrava africana.

Este diálogo com a historiografia objetiva encontrar intersecções entre o passado e o presente para compreender a construção e a constituição das musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque. Fatos históricos são mencionados nos discursos musicados da Música

Popular Amapaense, mostrando a importância de lembrar o passado, de compor e contar a história do povo e de seu lugar, como meio de autoconhecimento e valorização. Como exemplo desse diálogo com o passado, podemos observar a canção intitulada *Geleira do Tempo*<sup>5</sup> composta por Val Milhomem, Joãozinho Gomes e Zé Miguel e se encontra no CD *Planeta Amapari* lançado em 1996:

Minha gente de Andaluzia, bonita. Sabe quem nos espera lá fora, o tempo. E se a gente não for na geleira, do tempo. Como vamos contar nossa história. O rio vai pro mar e o mar vai pra todo o planeta. Que vai terminar justamente onde tudo começa. O bom de chegar ao início da nossa existência. É ter que arrumar os arquivos da própria memória. Quem vai dizer que não somos herdeiros de um grande amor. Se contarmos a história desse lugar. Quem vai dizer, quem vai querer, falar. Preto velho apanhou vida inteira pra fazer fortaleza. Índio velho apanhou vida inteira pra fazer fortaleza. Fazer fortaleza, pra fazer fortaleza [...]. (MILHOMEM; GOMES; MIGUEL, 1996).

Observa-se nessa música não apenas uma preocupação estética, mas também intelectual através do intento de relacionar o tempo passado com o tempo presente para conservar a memória de sua própria história. E no final, em alusão ao fato da substituição de mão de obra escrava indígena pela africana para a construção da Fortaleza de São José de Amapá, eles criam os versos no ritmo do Marabaixo “Preto velho apanhou vida inteira pra fazer fortaleza/ Índio velho apanhou vida inteira pra fazer fortaleza/ Fazer fortaleza, pra fazer fortaleza”. Estas canções, em sua maior parte, como será apresentado ao longo desse estudo, abordam diversas temáticas e pautas sociais defendidas por estes músicos em seu fazer musical. No caso desta canção “Geleira do Tempo”, nota-se o acréscimo de mais uma informação para compor esta trajetória histórica. Quando os compositores iniciam o texto com “Minha gente de Andaluzia” estão se referindo ao primeiro nome dado a esta região que hoje é o Estado do Amapá, que foi “Adelantado de Nueva Andaluzia” em 1544 pelos espanhóis (CHAVES, 2018).

Deste cenário que reúne um território adverso, açorianos comprometidos com a difusão da fé católica e africanos escravizados, surge a hipótese dessa manifestação cultural denominada de “Marabaixo”, que reúne elementos marcadamente afrodescendente e católica, ser resultado do entrelaçamento das experiências entre esses povos.

## 2.2 “GELEIRA DO TEMPO”: RECOMPONDO O PASSADO PARA COMPREENDER O PRESENTE

<sup>5</sup> Pode ser ouvida por meio do acesso do link: <https://youtu.be/vadkSVnYUMw>

É importante frisar que este estudo não se concentra em apenas uma musicalidade de maneira isolada, mas na relação entre as musicalidades que atuam no cenário sociocultural amapaense. Com isso, buscou-se analisar alguns aspectos que denote seus pontos de articulações, semelhanças, diferenças e possíveis linhas (trans)fronteiriças entre elas. No entanto, torna-se fundamental dialogar com o passado para compreender principalmente esta musicalidade afro-amapaense no presente. Dessa forma serão abordados enquanto trajetória histórica, apenas alguns fatos e acontecimentos que possibilitem compreender o Marabaixo no presente.

Algumas perspectivas historiográficas desvelam que o Marabaixo foi tão discriminado que afirmavam no início do Século XX “que o Marabaixo era a causa de todos os males daquela sociedade de outrora” (CANTO, 2017, p. 14). Em todo o Brasil as manifestações culturais de origem afro sofreram perseguições que provocaram a descaracterização e até o desaparecimento de algumas. Com o Marabaixo não foi diferente, enquanto fruto de uma conjuntura histórica que reúne embates e lutas.

De acordo com Canto (2017):

Não podemos esquecer as perseguições da igreja católica, liderada pelo padre Júlio Maria de Lombaerd, que no início do século passado quebrou a coroa do Divino Espírito Santo e proibiu os negros de entrarem na igreja de São José para louvar seus santos. Também não se deve deixar de falar sobre os constantes episódios entre os missionários italianos e os praticantes do Marabaixo em Macapá. Dom Aristides Pirovani em entrevista a mim concedida em 1980, em Marituba-PA, disse que gostava muito do povo daqui, mas que “folclore é folclore, religião é coisa séria e não podemos misturar as duas coisas. A igreja não é contrária a diversão do povo, mas não podemos misturar a água benta com o diabo”. (CANTO, 2017 p. 16).

A representatividade do padre belga Júlio Maria de Lombaerd, como “homem de Deus” que veio da Europa retomar a “verdadeira” fé no desgarrado Estado do Amapá, é intensamente desfavorável para a manifestação cultural Marabaixo. Percebe-se que tudo aquilo que de certa forma se distinguia da cultura religiosa Católica Romana era valorado como inferior. Embora existia a noção do Marabaixo associada ao folclore como elemento cultural, como mostrado na citação acima, este é desprestigiado ao ponto de ser relacionado diretamente ao diabo. O diabo tradicionalmente representa a figura do mal, daquilo que é antagônico e averso ao bem em termos de divindade que representa o próprio Deus. A água benta, como elemento material e simbólico que foi abençoado para cumprir uma ritualística que remete ao sagrado, se opõe em contraste com o Marabaixo, que segundo a personalidade eclesial entrevistada acaba por ser o próprio diabo.

O posicionamento desfavorável de alguns seguimentos da igreja local à época, pode demonstrar em sua essência uma visão eurocêntrica da fé católica em uma dimensionalidade institucional. Tal visão se interpõe em praticamente todas as instâncias da vida social nas colônias estabelecendo uma idealização da cultura da metrópole como autêntica e verdadeira em detrimento às próprias culturas já existentes nos territórios coloniais. O epistemólogo argentino Walter Mignolo (2008) denomina este contexto de ferida colonial. Entretanto, essa cisão ou separação, não foi totalmente eficaz para impedir a interação entre culturas coloniais e metropolitanas.

Como se pode notar, termos usados pelo então bispo de Macapá Dom Aristides, comparando o Marabaixo com o Diabo e a igreja à água benta e colocando os dois em lados opostos, deram o nome ao livro de Fernando Canto (1998): *A água benta e o Diabo*. Nesse livro, Canto apresenta um histórico de conflitos envolvendo a igreja católica e o Marabaixo, como pode ser observado nas citações abaixo:

A proibição de misturar “água benta com o diabo” parece ser a expressão dialética mais importante nessa relação, pois para a Igreja está implícito o interesse em alastrar a sua ideologia, penetrando por meandros na extensão coletiva da crença popular, objetivando romper os aspectos folclóricos com a Religião que deve ser preservada a todo custo, embora custe aos participantes da festa o esquecimento parcial de sua herança cultural. (CANTO, 1998, p.13).

De acordo com Canto (1998), foram frequentes as tentativas de combater e eliminar esta manifestação popular por parte da igreja católica desde a chegada do padre Júlio Maria Lombaerd em 1913, por considerar a manifestação religiosa como profana e imoral. Não sendo suficiente a dedicação desse pároco para enfraquecer e exterminar esta manifestação, anos depois são enviados reforços:

Com a chegada dos primeiros missionários do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras – PIME, em 29 de maio de 1948 relevam-se as relações entre a Igreja e o Governo, cujo sistema é fortalecido ideologicamente e percebe-se, a partir daí, o enfraquecimento da cultura negra local, especialmente as festas populares entre as quais o Marabaixo. (CANTO, 1998, p. 29).

Os embates entres os párocos, sacerdotes, adeptos leigos da igreja e a comunidade negra praticante do Marabaixo, chegou ao ponto de “terminantemente os padres proibiram a entrada dos negros na Igreja de São José e se recusaram a rezar missa por ocasião dos festejos populares do Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade” (CANTO, 1998, p. 30). Como afirmado acima, tais interdições resultaram num “enfraquecimento da cultura negra local” que

se constitui em festejos em homenagens aos santos como o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade.

Completando este cenário ou contexto social, político e cultural, Luna (2020) expõe que o padre Júlio Maria Lombaerd julgava o Amapá como afastado da civilização e do cristianismo, e principalmente pagão devido à prática religiosa popular que incluíam cura por meio de benzedeiras, puxadeiras e Espiritismo.

Não somente o aspecto religioso, considerado heresia, incomodava o padre. O aspecto lúdico das festas também o incomodava segundo Luna (2020), porque “entendia ele que as festas de santos, o batuque, o Marabaixo e sua dança coreográfica entre os casais bailantes, eram degradações morais que atingiam a vida urbana da cidade de Macapá, as quais vinham se alastrando sobremodo entre as mulheres” (LUNA, 2020, p. 71). Com preconceito e aversão, passou a combater os festejos religiosos do povo mesmo sendo em homenagens aos santos que no passado, lhes foram apresentados pelos colonizadores católicos açorianos. Embora padre Júlio tivesse galgado visibilidade social por seus trabalhos eclesiásticos que repercutiram no processo organizatório da urbanidade de Macapá, tinha notáveis interesses políticos com sua práxis religiosa. Assim, Luna (2020), chama a atenção para tal aspecto na vida social do sacerdote na medida que pondera que:

Padre Júlio foi o precursor da urbanização da cidade de Macapá, tornou-se mais um coronel em Macapá, pelo capital cultural e poder *latu sensu* que exercera sobre a população, no sentido de assegurar um modo de vida urbano pautado na higienização como controle, tanto da saúde da população urbana como da vida espiritual. (LUNA, 2020, p. 71).

Indignado com o cenário sociocultural que encontrou, o padre se empenhou na mudança religiosa e moral do povo do Amapá. Como mencionado por Luna (2020) na citação acima, o padre se tornou um verdadeiro coronel monopolizando diversos serviços e conquistando por meio de decreto o controle da farmácia municipal. A autora ainda aponta que o sacerdote investiu na educação se tornando diretor da única escola e posteriormente fundando outras instituições para escolarização infantil, colégio para meninos, centro de formação de freiras, orfanato e internato feminino. As obras incluíam um teatro e um cinema, buscando atrair e evangelizar por meio dos filmes que ele mesmo traduzia.

A este respeito, demonstrando os objetivos almejados por esta liderança religiosa e ao mesmo tempo política, Luna (2020) atesta que:

Na intenção de eliminar tantas festas de santos, as quais ele havia comparado a uma “orgia a deuses pagãos”, o religioso trouxe, da França, um projetor de filmes Super 8 em que exibia filmes religiosos e educativos. Ele mesmo fazia a tradução das legendas para os ouvintes. Nasceu dessa máquina quase humana, uma ação não só educativa, mas também cultural, o primeiro cinema do município — O Cine Olímpia. (LUNA, 2020, p. 78).

Se torna reconhecível que a cidadania europeia de Padre Júlio se manifestava em sua forma de conceber os fenômenos culturais locais. Como já se mencionou, Mignolo (2008), assegura que a visão eurocentrista reforçada sobretudo nas colônias da América Latina pela presença da Igreja Católica, massacrou de maneira deliberada as culturas já existentes e as que foram se formando por vias das interações. Isto fica muito notável ao se ater à realidade da região amazônica.

De acordo com Luna (2020), visando exterminar práticas que considerava indecorosas, decadentes e dignas de selvagens africanos, por meio dessa rede de prestação de serviços públicos em que atuou (saúde, educação, cultura, além da religião), o padre Júlio Maria de Lombaerd exerceu domínio e controle lutando contra o Marabaixo em várias frentes. Nesse sentido, Canto (1998, p. 27, grifo nosso) corrobora dizendo que “[...] era considerado **tudo** no local: médico, farmacêutico, dentista, professor e vigário”.

Com o monopólio dos principais serviços que a população necessitava, este religioso objetivava o ordenamento da conduta da população macapaense nos moldes dos valores religiosos europeus de sua época. Seu ideário eurocentralizado enfatizava que as culturas locais eram atrasadas, demoníacas e dignas de serem dissipadas ou anuladas. Mais uma vez fica a mostra o poderio da Igreja como agente a serviço da colonização, embora, historicamente no país já havia terminado o período no qual era uma colônia portuguesa. O que reforça que o período colonial não termina apenas com a independência das colônias. Mas se torna o início de um longo processo de descolonização.

Durante a pesquisa de campo, no segundo encontro com Laura Ramos, bisneta de Julião Ramos e atualmente uma das pessoas mais envolvida e engajada com a continuidade e preservação do Marabaixo em Macapá, ela conta sobre as interferências dessas proibições no cotidiano das pessoas.

*Pra você ter uma ideia, é aí que se separa um pouco a amizade de Ladislau e Julião. Porque Ladislau tinha os filhos dele, que estudavam na escola paroquial e aí quando padre Júlio impõe isso, ele de alguma forma iria punir quem continuasse no Marabaixo. Aí, Ladislau passa a se desligar do Marabaixo. Ele se afasta, porém ele continua fazendo os ladrões<sup>6</sup> dele. E como vovô Julião cantava e tocava muito bem,*

<sup>6</sup> São chamados de “ladrões”, os versos das cantigas de Marabaixo (VIDEIRA, 2009). O tema será melhor explicado no próximo subcapítulo).



*ele fazia as composições e chamava o vovô Julião: Julião mano, bora ali. E ele ensinava pro vovô e o vovô nas rodas cantava. E ele dizia: Não diz que é meu. Porque se não, ele sofria represália.* (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).

Na fala desta interlocutora é possível notar a referenciação a outras personalidades locais relevantes para se compreender a resistência do Marabaixo. Desse modo, cabe destacar que Mestre Julião Thomaz Ramos (1876 – 1958) era um dos líderes da comunidade negra no período em que foram retirados do centro da cidade e ficou conhecido também pelo seu intenso compromisso e envolvimento com o Marabaixo, resistindo as perseguições e ameaças. Nesse sentido, Canto (1998, p. 30) traz o depoimento de Martinho Ramos, filho de Julião Ramos, que relata a resistência de seu pai frente as ameaças dos párocos: “[...] aí houve uma grande queda, mas ele (Julião) aguentou... Tanto que ele pertencia à irmandade do Sagrado Coração de Jesus e foi tirada a fita dele, então ele não pôde mais tomar parte da irmandade”.

Completando este cenário, Laura Ramos acrescenta que:

*E aí, depois que Padre Júlio foi embora, [...] Ladislau volta pras rodas, ele volta a cantar os ladrões e dizer que é dele. Existem algumas pesquisas que eu já li, algumas de TCC, que diz que Julião cantava ladrão que não era dele. Mas as pessoas não mencionam o porquê. E aí, quando ele volta pras rodas ele diz que o ladrão é dele, mas não diz o porquê que mestre Julião cantava. E aí as pessoas que não gostavam do mestre Julião, começaram a inventar uma história que não era a história correta (sic).* (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).

Compondo este contexto social, cultural e político dentro da trajetória do Marabaixo, Canto (1998) acrescenta que:

Historicamente o Marabaixo foi perdendo a sua força por encontrar o obstáculo religioso tradicional que vem significar a forma como a Igreja totaliza as relações atribuindo a si própria os significados legítimos de sua ideologia para justificar a sua superioridade e a dominância. Como vimos, a recusa do cônego Teixeira em participar dos festejos do Divino Espírito Santo e o episódio da quebra da coroa pelo Padre Júlio Maria de Lombaerd foram atos individuais, mas extremos, que bem representam o papel da reprodução da ideologia universal do Catolicismo e a não aceitação dos valores culturais de uma sociedade tradicional, isolada e politicamente desassistida. (CANTO, 1998, p. 34).

Nesta citação, Canto (1998) menciona mais um episódio marcante e conflitante entre a igreja e o Marabaixo ocorrido possivelmente no ano de 1899. Trata-se da recusa de um religioso contratado para celebrar as missas durante os festejos ao Divino Espírito Santo que foi o cônego Teixeira. Fica nítido que a Igreja imprimia com isso uma idealização sectarista,

---

ou seja, uma ideia de ser a detentora da verdade, situando sua contextura cultural como unicamente digna.

Este episódio se encontra no livro *A água Benta e o Diabo* e foi colhido por Canto (1998) do Jornal Pinsonia de 31 de maio de 1899. Este fato, assim como outros ou atrelados a outros fatores, ocasionaram mais uma transformação significativa dentro do conjunto ritualístico da manifestação Marabaixo, em outros termos “possibilita a ruptura com a tradição institucionalizada” como colocado por Canto (1998, p. 26). De acordo com os relatos colhidos e apresentados dentro da obra de Canto (1998), com a recusa do religioso contratado para esta festa em Macapá, a comunidade resistiu a mais uma tentativa de enfraquecimento e passou a se encarregar dos atos litúrgicos dentro das festas ao Santo que tradicionalmente era o papel da igreja por meio de um religioso designado para esta função. Assim, segundo Canto (1998, p. 26), “os leigos substituem a missa por novenas e ladainhas e não se importam com a ausência do sacerdote, já que aprenderam o *ideal* para promover sua reverência ao santo”. E o Marabaixo, tendo esta religiosidade enraizada em seu cerne, seguiu se adaptando a cada época e resistindo na medida do possível, como mostra Canto (1998):

É óbvio que para a Igreja a apropriação é considerada indébita e profana, mesmo assim o povo continua a rezar as novenas, ladainhas em latim, a fazer suas procissões, orações e pedidos, numa relação direta com o santo sem a interveniência dos sacerdotes, que têm em muitos momentos, a presença facultativa e dispensável. (CANTO, 1998, p. 35-36).

Atrelada às mudanças próprias das culturas que não se mantêm isoladas, estáticas e exóticas no sentido de permanecerem diferentes, o Marabaixo, enquanto conjunto ritualístico de festejo aos santos, têm o catolicismo na sua constituição como matéria prima fundamental e dominante. Mesmo assim, sofreu ao longo do seu percurso existencial perseguições não somente pelo Estado ou classes dominantes, mas principalmente por parte dos representantes da igreja católica que foram responsáveis por uma série de transformações ou rupturas.

Os festejos em homenagem aos santos Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade, se constituem de diversas programações denominado de Ciclo do Marabaixo. Segundo Laura Ramos, o Ciclo do Marabaixo inicia no Sábado de Aleluia e encerra no domingo após Corpus Christi, que chamam de Domingo do Senhor. Esta interlocutora nos apresenta a seguinte descrição:

*O período dos festejos do ciclo do Marabaixo, se dá após a Semana Santa, que se dá início na Favela no Sábado de Aleluia, com o Marabaixo de Aleluia. No Domingo de Pascoa, Marabaixo de Pascoa no Laguinho. Após um mês e 10 dias,*

*quarenta dias, se reinicia a festa com o corte do mastro no sábado e a gente já faz na comunidade do Curiaú. [...] No domingo de manhã tem um cortejo do mastro e a casa que vai receber a gente já está lá com um café da manhã, e a gente faz um Marabaixo, pega o mastro e sai [em cortejo]. Passa pra pegar a benção na igreja de São Benedito e retorna pro barracão. Às 4 horas da tarde do domingo, o Marabaixo reinicia até zero hora. Na quarta-feira é o ponto ápice que é o Marabaixo do Divino Espírito Santo, que tem a quebra da murta. Nesse dia é Marabaixo a noite toda. Às 6 horas da manhã o mastro é enfeitado com essa murta. A murta, como já falei, por ter um aroma agradável é tida como uma espécie de purificação em meio ao festejo. Aí depois se inicia as ladainhas em latim. Na quinta-feira às 7 horas da manhã, após ser enfeitado, põe-se a bandeira do Divino porque a quinta-feira da murta é em honra ao Divino Espírito Santo. Às 18 horas da quinta-feira, inicia as novenas rezadas em latim. Geralmente, vem o mais velho da comunidade do Curiaú e realiza essas novenas. São nove novenas pro Divino e nove novenas pra Santíssima. Cada momento que intera esses nove dias, geralmente dá num sábado, aí a coroa do Divino e da Santíssima pernoita na igreja. E no domingo é realizado a missa. Após a missa, vem pro barracão. O ciclo ocorre no Laguinho e Favela. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

Conforme descrito por Laura Ramos, este complexo ritualístico é composto por rodas de Marabaixo, bailes dançantes, pelo corte dos mastros e da murta, cortejos, missas e novenas rezadas em latim. Os mastros e a murta são retirados das matas, trazidos para a cidade e levados em cortejo ao som de tambores que são chamados de caixas de Marabaixo, porém em dias diferentes. A murta que é uma planta aromática, além de fazer a limpeza espiritual do ambiente, será utilizada para enfeitar os mastros. As bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade são estendidas nos mastros após suas respectivas novenas. Corroborando com esta descrição, Videira (2009, p. 131) acrescenta que “o Marabaixo sai às ruas no Domingo do Mastro e Quarta-feira da Murta, em homenagem à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo”. Após a Quarta-feira da Murta, inicia primeiro a novena com ladainha em latim para o Divino Espírito Santo e depois a novena para a Santíssima Trindade, somando 18 dias. Ao final de cada novena, o santo correspondente (Divino Espírito Santo ou Santíssima Trindade) é levado para pernoitar na igreja de um sábado para um domingo. Após a missa no domingo de manhã, é levado de volta para a casa do festeiro que já tem um altar montado em função das novenas. No entanto, nesse cortejo dos santos, segundo Videira (2009, p. 131), “esse momento é sem toque das caixas” (VIDEIRA, 2009, p. 131). Ao final do ciclo é escolhida uma residência para realização dos festejos, novenas e montagem do altar para os santos (Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade) do ano seguinte. Essa nova residência passa a ser chamada de “casa do festeiro” (VIDEIRA, 2009, p. 131).

A religião e os ritos católicos levados para o Amapá pelos açorianos no século XVII e XVIII, que foram transmitidos aos africanos escravizados, possivelmente passaram por processos de hibridismos, transformações e rupturas que causaram estranheza nos representantes da própria religião nos séculos seguintes. Isto se dá em maior grau pela maior

valorização da cultura religiosa e social europeia intensificando a atmosfera colonizatória. Este fator é amplamente reportado por Mignolo (2008) como uma das marcas identitárias do processo de colonização na América Latina.

A própria festa do Divino Espírito Santo, tão combatida pela igreja no século passado como festa de santo no Amapá, com base em Gonçalves e Contins (2008), tem sua instituição e oficialização atribuída à rainha Santa Isabel de Aragão e seu esposo El-Rei Dom Diniz. Da Trindade constituída de “Pai, Filho e Espírito Santo”, trata-se da comemoração ou homenagem à terceira pessoa da trindade, que é o Espírito Santo, expressa na figura de uma pomba branca. O primeiro evento promovido pela rainha, iniciado em Alenquer no século XIV e que se generalizou em Portugal e principalmente nas Ilhas Açorianas, pode ter sido inspirado nos franciscanos que arrecadavam alimentos e esmolas para os mais pobres. Através da Rainha Isabel de Aragão, que após sua morte é canonizada, o evento é institucionalizado, ganha proporções e repercussões grandiosas.

Segundo Gonçalves e Contins (2008), este evento era constituído além dos ritos sagrados (missa), do ritual de coroação simbólica de um indivíduo adulto escolhido entre os mais pobres como imperador, e, por fim, de um banquete com abundância de alimentos e esmola para os mais necessitados. Esta festividade fazia a alegria do povo, que com o passar do tempo foi acrescentando outros elementos como jogos, música, dança e bebidas. Atualmente, a festividade permanece ainda nos Açores e alguns países que receberam emigrantes açorianos como o Brasil, se tornando uma tradição promovida espontaneamente pelo povo.

O ritual de coroação do imperador e as próprias coroas vêm passando por transformações, como mostra Canto (2017) ao descrever a festividade do Divino Espírito Santo em Mazagão Velho:

As 07h00 é rezada a missa com a igreja lotada de fieis e no seu termino é procedida a coroação da Imperatriz. É feito um ritual com cânticos próprios na presença do padre que faz a coroação de uma criança escolhida para a função no ano anterior. Ela fica sentada numa grande cadeira, trajando um vestido branco ricamente ornado. (CANTO, 2017, p. 18).

Possivelmente, tomando como base estudos sobre outras manifestações de origem afro, o Marabaixo, por ser promovido pela comunidade negra, também passou pelos mesmos processos que envolvem adaptação, absorção, reinterpretação e descaracterização que a maioria pelo Brasil. Processos que podemos chamar de hibridização (PIEDADE, 2011) com caráter de imposição, como meio de sobrevivência destas manifestações e das comunidades

poderem continuar promovendo suas festividades em homenagem aos seus santos. Na foto (Figura 02) exposta a seguir, tem-se as coroas do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade, ornado com as fitas dos pagadores de promessa, e na parte superior as pombas que representam a imagem dos santos.

Figura 02 – Coroas do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade



Fonte: Acervo de Laura Ramos (2021).

Numa primeira análise, no Marabaixo parece predominar elementos do catolicismo popular como referência dominante e fundamental em relação aos elementos característicos da cultura africana. Todos os ritos e elementos – como festas que obedecem ao calendário religioso católico em homenagem aos santos mencionados nas letras das cantigas de Marabaixo ou “ladrões”, conforme será abordado mais adiante, ladainhas em latim, novenas, bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade, duas coroas com imagem de uma pomba esculpida, altar, missa, cortejo, dentre outros – são ligados ao catolicismo popular.

Os santos, as divindades que diferem da representatividade puramente humana, são representados pela pomba esculpida sobre as coroas, sendo a coroa do Divino Espírito Santo ornada com fitas vermelha e branca e a coroa da Santíssima Trindade ornada com fitas nas cores azul e branca.

Figura 03 – Pombas sobre as coroas.



Fonte: Acervo de Laura Ramos (2021).

A partir dessa perspectiva histórica, que revela uma sequência de acontecimentos que entrelaçam vidas num contexto sociocultural no território que hoje é o Estado do Amapá, podemos pensar e entender aspectos relativos ao Marabaixo como sendo autóctone, ou seja, tem sua origem e pertence ao povo do território do Amapá. Porém, o preâmbulo não para por aqui. Mesmo no período pós-colonial e pós-escravista, a população negra continuou sofrendo imposições e determinações arbitrárias das classes dominantes, ou seja, do poder estatal.

Um dos acontecimentos marcantes desta relação de poder ou propriamente do poder estatal, foi a higienização social ocorrida na cidade de Macapá na década de 1940. Quando o Amapá se tornou Território Federal, sendo desmembrado do Estado do Pará, foi nomeado pelo presidente Getúlio Vargas o capitão Janary Gentil Nunes como primeiro governador local. Seu governo, que vai de 1944 à 1956, foi marcado por um plano de organização e desenvolvimento do território e tinha como tema “sanear, educar, povoar” (PIEIDADE, 2011, p. 4).

Até então, havia uma comunidade descendentes dos africanos escravizados trazidos para a construção da Fortaleza de São José de Macapá, entre os anos de 1764 a 1782, que residia concentrada na frente da cidade que já se constituía na época, área urbana e central de Macapá (LUNA, 2020). Esta presença será muito importante para a formação de um cenário cultural diversificado e com múltiplas raízes como se pode observar no transcorrer da identidade territorial, social e cultural da capital e do estado do Amapá de modo geral.

Com base na obra *Um cais que abriga histórias de vidas: sociabilidades conflituosas na gentrificação da cidade de Macapá (1943–1970)* de Luna (2020), o modo de vida e as residências dos afro-macapaenses não condizia com o desejado pelo governador para trazer sua família e os funcionários para trabalhar em seu governo e administração do Território, como pode ser observado no trecho abaixo:

Tal disposição não condizia, segundo o governador Janary Nunes, com as necessidades de conforto social para receber sua família, assim como o corpo de funcionários que formaria o quadro da administração a ser ali instalado, um grupo social acostumado aos padrões modernos de serviços urbanos, com a presença de um gestor público, bem como de um projeto de transformação para o TFA, inclusive de investimento na estrutura urbana de forma sólida, que viesse a atender a nova realidade que ali estava se projetando. (LUNA 2020, p. 113).

Assim iniciou o projeto de remanejamento das famílias de afrodescendentes que se concentravam no espaço urbano, uma parte da cidade que fica de frente para rio Amazonas, para áreas mais afastadas do centro. Segundo Luna (2020), os afrodescendentes foram retirados de suas moradias como uma medida de higienização social, no qual o governador Janary Gentil Nunes tinha como meta o progresso social e econômico do Território Federal do Amapá (TFA) que excluía do seu entorno a comunidade dos afro-macapaenses. Assim, é relevante considerar:

A transferência se fez pior porque deveriam desmanchar suas casas para ir construí-las em terrenos sem as mínimas condições sociais que lhes permitissem usufruir de cidadania, ao menos água e energia elétrica. Sobre a retirada dos afro-amapaenses, não se encontra nenhum registro oficial que revele alguma proposta ou acordo entre eles e o governador. (LUNA, 2020, p. 121).

Ao contrário de outros historiadores que utilizam termos mais sutis como remanejamento, esta autora usa também termos como desalojamento, desapropriação, retirada, higienização social e gentrificação para refletir sobre “a retirada dos afro-amapaenses do centro da cidade” (LUNA, 2020, p. 121). Tal concepção fica mais nítida ao levar em consideração tudo que Luna (2020) observa, que isto é um reflexo direto do processo de colonização, sendo assim, um de seus rastros e desdobramentos, mesmo após a emancipação nacional do Brasil. Desse modo, olhando para este fato histórico, a autora afirma ainda que “apenas foi oferecido um terreno, batizado de ‘Laguinho’, o qual recebeu os serviços de limpeza e nivelamento do solo e foi entregue como o novo lugar para os afrodescendentes” (LUNA, 2020, p. 122). Porém, a comunidade foi fixada em três localidades diferentes -

Laguinho, Favela e Igarapé das Mulheres - o que leva a conjectura que o Laguinho não comportou toda a população desalojada.

Nos espaços que situavam a Vila de Santa Engrácia, Largo de São João e Praça de Cima, foram construídas a casa do governador, prédios de administração pública e as casas dos funcionários públicos que vieram de outros estados. A retirada da comunidade negra da área central terá também como consequência uma outra significativa ruptura dentro da manifestação Marabaixo da zona urbana de Macapá.

Segundo Canto (2017) e Luna (2020) o governador conquistou a amizade e a intermediação do líder da comunidade negra, mestre Julião Ramos que se empenhou no convencimento: “E foi Julião um dos que convenceram os moradores da frente da cidade a irem morar no Laguinho, Favela e Igarapé das Mulheres, deixando seus antigos terrenos para usufruto do poder público, a partir de 1944” (CANTO, 2017, p. 36). Esta divisão da comunidade dará início a dois polos urbanos de prática do Marabaixo como poderá se observar:

A decisão administrativa de remover essa população do espaço urbano da Cidade desencadeou divergência interna, entre os que estavam de acordo com a ordem do governador Janary e os contra que defendiam permanecer. Essa cisão ocorrida no seio do Marabaixo revelou uma contradição que culminou com a divisão do ritual tradicional em dois: o do Divino Espírito Santo (Laguinho) e o da Favela (Bairro Santa Rita) — Santíssima Trindade. [...]. Todavia, ambas as localidades vão manter esse ritual do Marabaixo como um marco da cultura urbana de Macapá, através das famílias afro-macapaenses dos bairros em enfoque, sendo que, no primeiro, a representação é em devoção ao “Divino Espírito Santo”, enquanto no segundo bairro o festejo é realizado em favor da “Santíssima Trindade”. (LUNA, 2020, p. 122-124).

Com a comunidade dividida, os santos homenageados também foram divididos. Ficando o Laguinho com o Divino Espírito Santo e a Favela, que hoje é o bairro Santa Rita, com a Santíssima Trindade. Além das coroas que representam os santos por meio da imagem da pomba, cada agremiação tem sua bandeira que também faz referência ao santo e sua festividade.

Entre os que cederam sem nenhuma resistência e os descontentes, a comunidade afro-macapaense residente na frente da cidade se fragmentou. Uma parte foi designada para povoar a localidade que hoje é o bairro do Laguinho, outra parte foi para a localidade que recebeu o nome de Favela, que posteriormente passou a ser o bairro Santa Rita, e outro grupo encontrou espaço para se fixarem no Igarapé das Mulheres que hoje é o bairro Perpetuo Socorro. Segundo Laura Ramos (2021), o bairro do Laguinho é considerado pela comunidade negra



que ali reside como um quilombo urbano. E por meio desse apanhado histórico, podemos entender por que duas comunidades de bairros diferentes homenageiam santos diferentes.

### 2.3 MARABAIXO E BATUQUE: MUSICALIDADES AFRO-AMAPAENSES

Mesmo longe da mãe África, humilhado e sem amor, o negro tocou sua caixa e sua história cantou. (Ladrão: Marrocos de Josué Videira/Manuel Duarte, IPHAN 2018, p. 74).

Desse fato histórico, que foi a retirada da comunidade afro-macapaense do centro da cidade, resultou o mais famoso ladrão de Marabaixo conhecido com o título, *Aonde tu vais rapaz* que chegou a ser gravado pelo cantor e compositor nordestino Luiz Gonzaga com o nome *Marabaixo*. A relação de Luiz Gonzaga com esta canção de Marabaixo será retomado no quarto capítulo. Sobre a definição do termo “Ladrão de Marabaixo”, Fernando Canto (2017, p. 38) explica que “[...] o ‘ladrão’ do Marabaixo é a manifestação explícita e artística de algum fato interessante do ponto de vista do cotidiano comunitário. O poeta, o compositor, observa esse fato e então ‘rouba’ a privacidade das pessoas e torna pública com a sua música, a história acontecida”. São versos sobre acontecimentos importantes do cotidiano, vividos no âmbito individual ou em comunidade, que são roubados da condição de privado e divulgado por meio da música em rodas de Marabaixo.

O Dossiê de registro do Marabaixo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) salienta que:

Os ladrões correspondem à música do Marabaixo. Podem ser compreendidos enquanto textos poéticos elaborados de improviso por meio da oralidade. São versos que expressam os acontecimentos corriqueiros ou extraordinários do cotidiano sejam eles vivenciados em âmbito pessoal ou comunitário. Constituem uma forma de registro dos acontecimentos. Seus versos possuem a capacidade de nos transportar para o lugar e o tempo em que foram compostos ou “*tirados*”, na linguagem dos detentores. (IPHAN, 2018, p. 16).

Como uma musicalidade de tradição oral, os versos ao longo do tempo podem ter sofrido modificações e sobre este ladrão em particular, Canto (2017, p. 38) acrescenta “que depois foi enriquecida com novas versões”. Contudo, foi através dos ladrões de Marabaixo que informações e detalhes da história dessa comunidade étnica foram repassados para a posteridade, como foi este fato histórico da retirada dos negros da frente da cidade, retratada neste ladrão de Marabaixo em questão:

AONDE TU VAIS RAPAZ  
(Atribuído à Raimundo Ladislau)

Aonde tu vais rapaz  
Por esse caminho sozinho?  
Vou fazer minha morada  
Lá nos campos do Laguinho

Estava na minha casa  
Conversando com o companheiro  
Não tenho pena da terra  
Só tenho do meu coqueiro

Avenida Getúlio Vargas  
Tá ficando só um primor  
Essas casas foram feitas  
Pra só mora os dotô

As ruas de Macapá  
Tá ficando que é um primor  
Tem hospital, tem escola  
Pros filho dos trabalhadô.

Largo de São João  
Já não tem nome de santo  
Hoje é reconhecido  
Por Barão do Rio Branco

Quando vim da minha casa  
Me perguntou como passou  
Rapaz eu não tenho casa  
Tu me dá um armador?

Destelhei a minha casa  
Com a intenção de retelhar  
Mas a Santa Engrácia não fica  
Como então ei de ficar?

Os ladrões de Marabaixo revelam acontecimentos do cotidiano, em forma de sátira ou crítica social e até acontecimentos marcantes na história desse povo como pôde ser visto no exemplo acima. Por meio desses versos, protestam contra a desigualdade social, o tratamento arbitrário e injusto a eles dispensados no passado e, principalmente, a decisão governamental de desapropriá-los. Tal realidade pode ser vista nos versos: Rapaz eu não tenho casa/Tu me dá um armador? A imposição de abandonar suas plantações como referendado no verso: Não tenho pena da terra/Só tenho do meu coqueiro, e a desigualdade de benefício público e social

mostrado nos versos: As ruas de Macapá/ Tá ficando que é um primor/ Tem hospitais tem escola/Pros filho dos trabalhado/ Essas casas foram feitas/ Pra só morar os dotô.

Especificamente sobre este ladrão, Laura Ramos faz questão de ressaltar que por algum tempo foi atribuído ao seu bisavô, mestre Julião Ramos, a sua autoria, mas que foi composta por seu amigo e parceiro Raimundo Ladislau. E acrescenta ainda,

*Então, eu faço questão de mencionar isso, porque foi uma ancestralidade que sustentou tudo isso. Na época, com todo o preconceito que a gente sabe, de um Brasil colonizado e o Amapá na época de território não foi diferente. Porque isso pra mim, essa retirada dos negros da frente da cidade, pra dar lugar as casas do secretariado do então governador da época, isso pra mim, no meu olhar, nada mais foi do que um ato de racismo. Né? Porque o espaço foi higienizado, mas após essa higienização, os negros não puderam permanecer lá. Então pra mim, foi racismo. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

Demonstrando a amizade e afinidade entre seu bisavô Julião Ramos que tocava, cantava e também versava em cima das bases melódicas compostas por seu amigo Raimundo Ladislau, Laura Ramos comenta que:

*A casa do meu bisavô Julião era onde hoje é a OAB. Aqueles coqueiros que ficam lá na frente da OAB foram os coqueiros plantados pelo meu bisavô. Inclusive na cantiga “aonde tu vai rapaz”, tem um verso que, ele versava, ele não fazia composições, mas ele versava. Tem um verso que diz assim: “Estava na minha casa, conversando com meu companheiro. Rapaz eu não tenho pena da terra, tenho dos meus coqueiros”. Porque ele não podia levar pro bairro do Laginho. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

As definições dos pesquisadores aqui apresentados não destoam com o pensamento dos praticantes do Marabaixo sobre o termo “ladrão”, como pode ser conferido nas palavras desta interlocutora: “eu tenho os ladrões de Marabaixo como uma espécie de um meio de comunicação da época. Porque o povo de fora vinha saber, o povo das comunidades distantes vinha tomar pé do que estava se passando quando chegavam aqui, nas rodas de Marabaixo através dos ladrões” (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).

O Dossiê sobre o Marabaixo produzido pelo IPHAN no ano de 2018, escreve ainda:

*Esses textos poetizados recebem a denominação êmica de ladrões devido à maneira de como ocorrem suas elaborações, através de desafios entre os cantadores que devem surpreender uns aos outros com versos complementares que vão encadeando-se, dando sentido à canção e cumprindo a função social esperada. (IPHAN, 2018, p. 16).*

Este é outro aspecto do ladrão de Marabaixo, a demonstração da habilidade de improvisado, de composição de versos, rimas e a participação dos brincantes que cantam juntos

alguns versos do ladrão como um refrão repetido entre as estrofes, enquanto as estrofes são cantadas apenas por quem está improvisando ou demonstrando sua composição, ou ainda, quem tem memorizado todos os versos. Videira (2009) chama a junção da melodia com os versos (ladrões) de “cantigas”. Di Miceli (2019) acrescenta que os versos do Batuque são chamados de “bandaias”. Em ambas as festas ou rodas de Marabaixo e de Batuque, tem-se os tocadores, as dançadeiras e os cantadores ou cantadeiras, mas no Marabaixo os versos são chamados de “ladrão” e no Batuque os versos são chamados de “bandaias”.

Estas memórias do passado, permitem pensar o Marabaixo no presente. As informações históricas e o atual conjunto ritualístico das festividades apontam que a manifestação cultural Marabaixo, enquanto complexo ritualístico, não tem a África como sua única ou principal referência. Revelam em sua maior parte, aspectos religiosos advindos do catolicismo popular reelaborado a partir dos colonizadores açorianos. Nesta mesma perspectiva, Canto (2017, p. 21) concebe que este folguedo é resultado da junção de elementos da tradição católica “trazidos originalmente pelos colonos açorianos e somados às práticas ritualísticas africanas (como a quebra da murta e o batuque dos tambores)”. Esta afirmação em conjunto com estes fragmentos elencados da historiografia do Estado do Amapá e da manifestação cultural Marabaixo, proporcionam olhar e perceber indícios de processo de hibridismo que inicia com fricção que com o passar do tempo e o esquecimento, torna-se uma fusão. Isto está bem analisado nas perspectivas de Piedade (2011).

Entretanto, pensando não somente no todo do conjunto ritualístico de elementos da religião católica e isolando a música em sua integridade, podemos ver que sobrevive a marca incontestável da africanidade através da música com predominância do aspecto rítmico-instrumental interligado ao canto, a dança e a execução instrumental. Essas características herdadas de sua matriz africana podem ser constatadas nas análises feitas por Oliveira Pinto (2005):

Mesmo que a expressão musical afro-americana, neste caso a música tradicional das comunidades negras do Amapá, apresente características próprias é, sem dúvida, nos batuques amapaenses, incluindo o zimba do Cunani, que mais nítida se percebe a herança africana, notadamente bantu. Quais seriam, porém, os elementos principais que reportam a esta conexão africana? Já mencionamos as particularidades dos conjuntos de dois a três tambores cilíndricos, a sua técnica de execução e a percussão com dois “pauzinhos” na parte posterior de um dos tambores: esta configuração básica nos remete diretamente a instrumentos e conjuntos da África meridional. Não resta dúvida que o paralelo africano mais próximo se encontra na região do Congo e em Angola, onde é bastante difundido o tambor semelhante, feito de tronco oco de árvore, tocado em grupo da forma como o observamos no Amapá. (OLIVEIRA PINTO, 2005, s.p).

Ainda nesse sentido, o estudo etnomusicológico de Tiago de Oliveira Pinto (2005) sobre as músicas dos quilombos do Amapá, se contrapõe às afirmações como “prática étnica, marcadamente negra, o Marabaixo, contudo, não guarda elementos afro-referentes” e que “sua música, repleta de imagens e sentidos de um passado distante, mitificado, seria reelaborada a partir das referências locais, advindas, sobretudo, do catolicismo popular” (ACCIOLY; SALLES, 2004, p. 619-621).

Assim, em seu estudo, Oliveira Pinto (2005) encontra e apresenta mais elementos que ligam esta musicalidade à ancestralidade africana quando analisa a constituição dos versos, os poucos graus da escala pentatônica utilizados na composição das melodias e o tipo de execução vocal dividido entre solistas (cantador/puxador) e o coro (brincantes/foliões), como se segue:

Outra particularidade diz respeito às cantigas que são entoadas em forma de pergunta e resposta por puxador e coro, respectivamente. Evidente que este ainda é um critério muito genérico para justificar a afirmação de aqui se tratar de uma tradição bantu. Porém o modo como se dá esta execução e as frases musicais curtas, sobretudo no batuque do Curiaú, reforçam a evidência de se deparar, neste caso, com a continuidade de uma herança africana. No repertório do Curiaú ocorre a predominância de uma configuração melódica pentatônica, além das melodias compostas por poucos graus. As escalas pentatônicas e as eventuais incursões em escalas modais, com uma redução de graus, distancia esta música da funcionalidade harmônica de tradição europeia. O estilo de execução vocal, com sua sobreposição do início da frase do puxador sobre o final da frase do coro, é outro critério que remete à África. É curioso observar que estilos mais populares da Amazônia, como o carimbó, já aderiram à funcionalidade harmônica europeia na sua construção melódica, embora preservem outros elementos de origem africana, como a mencionada sobreposição do final com o início da frase cantada, entre outros. (OLIVEIRA PINTO, 2005, s.p).

Por meio destas análises, podemos pensar as musicalidades Marabaixo e Batuque para além de um conjunto ritualístico próprio do catolicismo popular que promove festejos em homenagem aos santos. Sua musicalidade, apesar de ser usada dentro dos ritos religiosos ou estarem totalmente vinculados aos festejos religiosos próprios do catolicismo popular, guardam elementos que contrastam com as práticas musicais de seus colonizadores europeus e preservam elementos próprios do fazer musical de sua ancestralidade africana.

O Marabaixo e o Batuque, são praticados e preservados, enquanto expressão cultural identitária pelas comunidades afro-amapaenses se configurando numa expressão cultural étnica, no qual traz em seu cerne a incontestável existência de um grupo étnico de descendentes africanos que são as comunidades remanescentes de quilombos do Estado do Amapá. Quando se fala da música afro-amapaense, sempre é mencionado em conjunto o

Marabaixo e Batuque. Na busca pela distinção, Laura Ramos explica relacionando com a dança que:

*O Marabaixo, ele é uma dança de lamento, né. Com o arrastar dos pés no chão, que possivelmente simbolizam os negros acorrentados. Uns aos pés dos outros. Uma dança que vai no sentido anti-horário ao relógio que isso é uma volta ao resgate dessa cultura, dessa tradicionalidade. E você vai ver essa dança circular com os povos indígenas e com os povos africanos. E já o Batuque não. No Batuque o negro já está liberto. Até dentre os movimentos, existe essa saudação dos tambores, né. Que os tambores, eles são elementos vivos. Dança circular, mas já existe outros movimentos corporais. Na dança do Marabaixo o que você ver muito é esse arrastar dos pés, e esse movimento do rodar das saias. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

Como pôde ser notado na citação acima, Laura Ramos revela outros aspectos dessa musicalidade que denotam muito mais referências africanas que da colonização portuguesa como dança circular e a saudação aos tambores por serem considerados elementos vivos, ou seja, entidades. Voltando à distinção entre Marabaixo e Batuque, ambos utilizam o canto acompanhado unicamente por instrumentos percussivos de fabricação artesanal própria da comunidade. Não são utilizados instrumentos melódico ou harmônico para acompanhar o canto. Para Oliveira Pinto (2005, s.p), “no Marabaixo, gênero característico das comunidades do Maruanum, Favela, Mazagão e Laguinho, todas em Macapá e suas imediações, predominam os tambores do tipo bombo (ou caixa grande) que são carregados pelos músicos e percutidos com duas baquetas”. O autor está se referindo à “Caixa de Marabaixo”, uma espécie de tambor, com corpo em formato cilíndrico, feito de madeira, com peles tensionadas e fixadas nas extremidades que recebe ainda uma espécie de esteira feita de linhas de nylon e miçangas em uma das extremidades. O som, como já colocado por Oliveira Pinto (2005), é percutido por duas baquetas.

Figura 04 – Caixas de Marabaixo



Fonte: Leandra Valério (2022)

A música do Marabaixo conta apenas com o acompanhamento das “Caixas de Marabaixo”, sem auxílio de nenhum instrumento melódico ou harmônico. Dessa forma, o ritmo tocado nas caixas embala a dança e o canto que segue o ritmo sincopado das caixas de Marabaixo. Sua dança é uma performance que simboliza e interpreta pés acorrentados, com passos curtos e um pé seguido do outro. Como danças circulares, se movimentam em círculo no sentido anti-horário.

Diferente do Marabaixo que tem uma dança própria com repertório coreográfico bem restrito, no Batuque “o negro já está liberto” como exemplifica Laura Ramos (2021, informação verbal), sendo uma dança mais livre, com mais movimentos corporais e com o andamento rítmico mais acelerado. Já o Marabaixo tem o andamento mais lento, ou como os entrevistados dizem: “mais cadenciado”. Porém, este andamento varia em cada comunidade.

Conforme explicado por nossa interlocutora, no Batuque, os instrumentos também são percussivos e incluem os pandeiros grandes e dois tambores de tamanhos diferentes chamados de Amassador e Dobrador. Tiago de Oliveira Pinto (2005, s.p) observou em sua pesquisa que o Batuque do Estado do Amapá “em muitos aspectos diverge dos batuques do sul do país, devido à presença de grandes pandeiros, tocados a três ou quatro, acompanhando dois tambores em forma de cilindro, feitos de tronco de árvore, deitados rente ao chão e ‘montados’ pelos seus tocadores”.

De modo geral, esta musicalidade é constituída de danças, do canto acompanhado por instrumentos percussivos fabricados de forma artesanal chamados de caixa de Marabaixo no caso do Marabaixo, e de outros instrumentos como o Pandeirão, Dobrador e Amassador que são próprios do Batuque. Segundo ainda Di Miceli (2019, p.16), no Batuque de outras comunidades podem acrescentar outros instrumentos como raspador e pau de chuva. As cantigas são formadas por versos que recebem o nome de “ladrao”, no caso do Marabaixo, e de “bandaia”, nas cantigas do Batuque.

A origem e o significado da palavra “Marabaixo” ainda se encontra em volto às conjecturas ou hipóteses. Dentre duas hipóteses apresentadas até agora, a mais divulgada pela imprensa e principalmente contada pelos anciões das comunidades quilombolas, vincula o termo “Marabaixo” as torturantes travessias dos navios negreiros, mar a baixo, transportando para o Brasil, pessoas raptadas e escravizadas. Aqueles que morriam durante a viagem marítima, eram jogados no mar a baixo e os outros cantavam lamentos. Com o passar do tempo, houve a aglutinação das palavras convencionando-se chamar de “Marabaixo”.

Esta hipótese, entretanto, é contestada por Canto (2017) quando coloca que:

Até porque é muito fácil dizer que certos vocábulos como “Marabaixo” trazem um significado ingênuo e primário. Pereira, por não encontrar suporte idiomático para o termo Marabaixo, perguntou se ele estaria ligado “as longas e dramáticas travessias do Atlântico, ao léu das correntes marinhas e dos ventos alísios para o regime de trabalho escravo”. Infelizmente, muita gente interpretou mal a colocação do etnógrafo e divulga no seu senso comum mais um resultado duvidoso. (CANTO, 2017, p. 32).

Para Canto (2017, p. 32), “apesar de ser um estudioso perspicaz, Nunes Pereira apenas ouviu alguns informantes em uma única visita que fez à Macapá e ao Curiaú em 1949, para basear seus escritos etnográficos” e ao conjecturar se o termo estaria ligado à dramáticas travessias nos barcos negreiros, pode ter interferido no próprio campo. Este autor demonstra preocupação com a repetição de significados ingênuos a respeito do termo “Marabaixo”, e adverte que ainda existe muito a ser descoberto sobre esta questão e propõe uma outra hipótese.

A hipótese apresentada por Canto (1998, 2017) se baseia num texto com nome *História do Amapá* escrito por Távora Buarque, que se encontra no jornal *Novo Amapá* de 1972. Com base em Távora Buarque, Canto (2017) conjectura que os negros que vieram de Mazagão na África - território marroquino atualmente, mas que foi até 1769 de posse portuguesa - para a região que hoje é Mazagão Velho no Estado do Amapá, tinha influência mulçumana ou da cultura árabe de modo geral.



Assim, o autor conjectura que:

[...] o Marabaixo “pode ser um fragmento do ritual malê, que existia no grande império afro-sudanês e que influenciou os escravos que vieram para Mazagão com seus senhores brancos”. Provavelmente se trata, segundo o autor, de uma corruptela de “marabuto” ou “marabut”, do árabe “morabit”, que significa sacerdote dos malês. (CANTO, 2017, p. 34).

No sentido apontado pelo autor acima, o termo “Marabaixo” poderia estar ligado as práticas religiosas mulçumanas dos africanos escravizados que vieram com as famílias de portugueses trazidos de Mazagão na África para o Amapá. Desse povoado português, Laurent Vidal (2008, p. 7) afirma que entre 1771 e 1772 foram transportados de Belém para o Amapá “114 famílias, o equivalente a 410 pessoas” com destino à Nova Mazagão. Em conversa com Fernando Canto, enquanto entrevistado que colaborou com esta pesquisa, sobre este assunto ele acrescenta que pode fortalecer esta sua hipótese, o fato que comumente entre as comunidades marabaixeiiras e na mídia é usado a seguinte expressão: “Mazagão é o berço do Marabaixo”. Já em conversa com outros interlocutores, quando pergunto porque dizem que “Mazagão é o berço do Marabaixo”, eles não souberam responder. Sendo uma manifestação cultural de tradição oral, que sobreviveu por séculos com ausência documental, é natural que sejam elaboradas hipóteses na busca de entender de onde veio e porque essa cultura se configura dessa forma.

Quando Canto (2017, p. 21) tece seu panorama da trajetória dessa manifestação cultural e coloca que “essa mistura se deu de forma suave através dos anos e à festa se incorporaram outros valores devido a presença de negros escravos de diversas procedências, como os que trabalhavam na construção da Fortaleza de São José de Macapá, entre 1764 e 1782”. O referido pesquisador, por meio desse termo, está se referindo ao processo de construção dessa manifestação que não se deu de forma imediata, mas gradativamente ao longo do tempo, através de trocas, absorção e de imposições para ser permitido existir num contexto de colonização, onde os açorianos eram também agentes incumbidos da propagação da fé cristã católica.

Estas concepções de Canto (1998, 2017) acentuam a proposição de um processo de hibridismo que começa com fricção ou mistura de elementos culturais de origens diferentes e com o tempo se torna uma fusão, onde o esquecimento não permite distinguir facilmente as diferenças e origens dos elementos que compõe este complexo ritualístico (PIEIDADE, 2011). É por vias desta fusão ou aglutinação que a manifestação Marabaixo em si pôde se perpetuar. O Marabaixo, apesar das adaptações pelos quais tiveram que sofrer ao longo de seu processo

histórico e da perda de elementos originais para ser permitido ou aceito, traz em seu cerne a inegável presença da população afrodescendente, bem como a funcionalidade expressiva e comunicativa que garantiu sua permanência em cada período e contexto histórico em que permaneceu e pôde ter continuidade. Na análise do complexo ritualístico predominam aspectos relativos ao catolicismo popular e aos colonizadores. No entanto, são nas musicalidades Marabaixo e Batuque que os elementos evidenciam as referências africanas.

Enquanto manifestação cultural ou complexo ritualístico, que envolvem essas musicalidades vinculada à festejos religiosos, é praticado predominantemente pelas comunidades afro-amapaenses. Estas comunidades afro-amapaenses praticantes desta expressão cultural, além da área urbana, como os bairros Laguinho e Favela, também estão espalhadas em certas regiões rurais do interior do Estado do Amapá. Segundo o IPHAN (2018, p. 13-14) através do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) chegou ao total de 36 comunidades rurais dentro do Estado do Amapá que preservam essa prática de festejos religiosos vinculado com as musicalidades Marabaixo e Batuque, conforme o quadro demonstrativo:

Quadro 03 – Comunidades que mantêm festividades com Marabaixo e Batuque

N.	COMUNIDADE	LOCALIDADE
01	Abacate da Pedreira	Rodovia AP-70 / Macapá
02	Alto do Pirativa	Rodovia Duca Serra - Rio Matapi / Santana
03	Ambé	BR-156. Sentido Oiapoque / Macapá
04	Areal do Matapi	BR-156 / Macapá
05	Campina Grande	BR-156 / Macapá
06	Carmo do Maruanum	BR -156. Sentido Laranjal do Jari/Macapá
07	Carvão	Rodovia AP-10 / Mazagão
08	Casa Grande	Rodovia AP-70 / Macapá
09	Cinco Chagas do Matapi	Rodovia Duca Serra - Rio Matapi / Santana
10	Conceição do Macacoari	Rodovia AP-70 / Macapá
11	Conceição do Maruanum	BR-156-Sul/ Macapá
12	Coração	BR-156 / Macapá
13	Curiaú	Rodovia AP-70 / Macapá
14	Fátima do Maruanum	BR-156-Sul/ Macapá
15	Ilha Redonda	BR-210 / Macapá
16	Joaquina do Maracá	BR-156-Sul / Mazagão
17	Lagoa de Fora	Rodovia Duca Serra / Macapá

18	Lagoa dos Índios	Rodovia Duca Serra / Macapá
19	Maruanum	BR-156-Sul / Macapá
20	Mazagão	Rodovia AP-10 / Mazagão
21	Nossa Senhora do Desterro	BR-210 - Rio Matapi / Macapá
22	Nossa Senhora da Conceição do Maruanum	BR-210 - Rio Matapi/Macapá
23	Ressaca da Pedreira	Rodovia AP-70 / Macapá
24	Rosa	BR-156-Sul / Macapá
25	Santa Luzia do Maruanum	BR-156-Sul / Macapá
26	Santo Antônio do Matapi	BR-210 - Rio Matapi / Macapá
27	São Francisco do Matapi	BR-156-Sul / Santana
28	São João do Matapi	Rodovia Duca Serra - Rio Matapi / Santana
29	São José do Matapi/Porto do Céu	Rodovia Duca Serra - Rio Matapi/Santana
30	São José do Mata Fome	Rodovia AP-70 / Macapá
31	São Miguel do Maracá	BR-156-Sul /Mazagão
32	São Raimundo do Maruanum	BR-156-Sul / Macapá
33	São Raimundo do Pirativa	Rodovia Duca Serra - Rio Matapi / Macapá
34	São Tiago do Matapi	BR-156 / Macapá
35	Torrão do Matapi	BR-156-Sul / Macapá
36	Igarapé do Lago	Santana

Fonte: IPHAN, 2018 (Adaptado: Leandra Valério, 2021).

No Estado do Amapá estima-se uma população auto declarada preta e parda de 73,9%, segundo o censo demográfico de 2010 realizado pelo IBGE (2011, p. 79-80). E de acordo com Silva (2012), 138 comunidades remanescentes de quilombos foram identificadas em todo o Estado do Amapá, sendo 30 com certidão emitida pela Fundação Cultural Palmares, 03 com títulos emitidos (Curiaú, Mel da Pedreira e Conceição do Macacoari) e demais em processos junto a FCP e INCRA.

Mesmo com uma expressiva quantidade de afrodescendentes no Estados do Amapá, o Marabaixo chegou próximo da extinção. Fernando Canto, em entrevista concedida para esta pesquisa no dia 24 de novembro de 2021, utiliza a expressão “o Marabaixo estava agônico”, para demonstrar o quanto estava enfraquecida e que se falava que os anciões das comunidades temiam que o Marabaixo morresse junto com eles. Foi observado nas narrativas de Laura Ramos, de Fernando Canto, de Orivaldo Azevedo, dentre outros interlocutores desta pesquisa, que os significados estigmatizantes e depreciativos atribuídos antes ao Marabaixo como imoral, manifestação do mal e coisa do Diabo, com o tempo e a mudanças sociais se

transformaram em outros significados negativos como “dança de pretos e pretas velhas”, com o intuito de afastamento das novas gerações da manifestação de seus antepassados.

Durante as entrevistas em campo, em várias narrativas, os interlocutores mencionaram uma fase em que se temia que a manifestação Marabaixo acabasse. Essas conversas com os interlocutores sugeriram links com o passado desta manifestação cultural chamada de Marabaixo por meio de uma rememoração para poder compreender suas implicações dentro desse novo fazer musical que será abordado no próximo capítulo. A trajetória histórica do Marabaixo se tornou fundamental para pensar as relações entre as musicalidades que são objeto deste estudo e desvelar um passado vivido que tem implicações na construção da musicalidade no presente.

### **3 UMA CENA MUSICAL AMAPAENSE: MÚSICA POPULAR AMAPAENSE (MPA) OU MÚSICA REGIONAL**

No trabalho de campo, através das narrativas, observou-se descrições de cenários musicais, acontecimentos, contextos socioculturais e apontamentos que sugerem um possível início da produção musical do que hoje se conhece como “Música Popular Amapaense” com a sigla MPA, ou “Música Regional”. Os interlocutores, naturalmente, fizeram uma rememoração de seus passados para então falar de sua produção musical no presente. Nestas rememorações, nexos socioculturais, históricos e políticos foram surgindo, bem como a descrição de contextos e períodos que constituem um processo histórico. Diante disso, e sobretudo da observação da expectativa dos interlocutores de que suas memórias ficassem registradas, que este passado musical não fosse ignorado e considerando a possibilidade de tecerem um panorama a partir das memórias compartilhadas, este capítulo, de forma sintetizada, traz uma trajetória da produção musical contada pelos interlocutores participantes desta pesquisa.

Este capítulo não objetiva apresentar uma revisão historiográfica com todas as particularidades, fazeres musicais e seus expoentes. Trata-se do registro de uma rememoração a partir das narrativas como forma de apresentar esta música, no qual a articulação dessas vozes, intersecção de similaridades e da busca por informações complementares, permitiu traçar uma trajetória de produção musical e tecer um panorama. Assim, como foi apresentado no capítulo anterior, as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque, no presente, objetiva-se apresentar esta qualidade de música amapaense mais urbana que recebe rótulos de MPA ou Música Regional.

#### **3.1 FESTIVAIS E DITADURA MILITAR: CONSTRUÇÃO DE UM NOVO FAZER MUSICAL**

Destacam-se nas narrativas a menção aos festivais realizados em Macapá desde o final da década de 1960 até a década de 1980. Os festivais em questão são vistos por estes interlocutores como o início de suas produções musicais autorais e um possível início do que virá a ser a Música Popular Amapaense ou Música Regional. Esta observação pode ser verificada, por exemplo, nas seguintes palavras do compositor e fundador do *Grupo Pilão*,

Fernando Canto, “[...] eu acho que foi o início da construção de uma nova possibilidade regional em termos de criação musical” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).

Durante a entrevista, Fernando Canto lembra da realização dos primeiros festivais que “[...] ocorreram naquela leva toda que houve no Brasil, né? A partir dos anos 60, os festivais da Record e muitos Estados começaram a imitar também esses eventos” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Este interlocutor se refere ao sucesso dos festivais da canção transmitidos a partir de 1965 pela TV Excelsior, Record e Globo após a instauração do governo e da ditadura militar em 1964. Outras redes de comunicação começaram seguir o exemplo, e, assim, começaram a surgir os festivais em várias regiões e cidades do Brasil. E para este interlocutor,

*Mas aqui, em Macapá, não poderíamos ficar de fora, talvez. Até porque nós precisávamos. Eu era garoto ainda, muito jovem quando comecei a participar disso tudo. Com 15, 16 anos. [...] É tanto que Os Mocambos que eu fiz parte do primeiro LP que foi gravado aqui mesmo dentro de Macapá, foi com algumas músicas nossas de festival. E, isso foi muito significativo. Até pra mim, foi determinante em relação à determinados parâmetros que eu via naquele momento pra seguir adiante, se seria na música, se eu teria alguma outra atividade intelectual ou profissional no futuro. Pra mim, foi muito importante. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

Como mencionado nesse trecho, *Os Mocambos* foi o primeiro conjunto musical a gravar um LP que traz no lado B músicas autorais feitas em função dos festivais. Osmar Junior que é compositor, cantor, produtor musical e idealizador do grupo *Movimento Costa Norte*, também destaca em sua narrativa a importância dos festivais realizados. Em resposta à pergunta “como foi essa virada de músico de banda de baile para compositor dessa nova música que chamam de Música Regional ou de MPA?”, disse:

*Não, nós nunca tiramos o pé daqui. Só que nós tínhamos que sobreviver. E outra coisa, [tocar em bandas de baile] foi o meu conservatório, foi a minha escola. Porque eu fui tocar contrabaixo e cantar que é uma coisa difícil. Tocar guitarra e cantar. [...] Nós não largamos a composição. Tanto é, quando a Lambada, o Rock 80 e o Axé estavam bombando, a gente estava gravando com Nilson Chaves e Chico Cezar. Uma coisa é certa, nós não tínhamos onde fazer nada, mas nós não largamos de compor e o único espaço que nós tínhamos eram os festivais. Táí, chegamos a um ponto legal. O que manteve vivo o movimento e a música da gente foram os festivais e a universidade, no caso da AUAP que era a Associação dos Universitários do Amapá. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Assim, Osmar Junior faz questão de ressaltar que já estava compondo antes mesmo do período em que trabalhou nas bandas de baile interpretando repertórios da MPB e músicas internacionais. E em outro momento da entrevista, quando falava sobre sua forma de compor, usando sua música *Igarapé das Mulheres* como exemplo, disse: “[...] é uma das minhas

primeiras músicas. Aí perguntam quando eu fiz? Realmente eu fiz muito cedo, 17, 18 anos [...]” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal), o que confirma que já estava compondo antes de sua experiência nas bandas e incentivado pelos festivais. Ele lembra ainda da fase em que, além dos festivais, não existia ainda público e nem espaço para tocar suas músicas autorais. E ao mencionar a universidade e a Associação dos Universitários do Amapá (AUAP) ele se refere aos Festivais promovidos por esta associação que será abordado mais adiante. Nesse momento da entrevista, em que se recorda dos festivais de que participou, este interlocutor passa a descrever com entusiasmo e emoção uma cena em que ocorriam os Festivais promovidos pela referida associação estudantil:

*Aqui não tinha universidade. Quando vinham pra cá, eles vinham com aquela mentalidade e olha o que acontecia: A gente esperava por eles. Nós ficamos, eles foram. Eu poderia ter ido estudar pra Belém, mas eu fiquei músico [momento de emoção]. Fiquei aqui no sonho, na expectativa e até hoje eu sou assim, né? A maioria dos meus amigos dizem que eu sou um sonhador. E aí, é o seguinte, quando eles vinham eram os melhores dias da vida da gente. Porque eles vinham pra promover o Festival Universitário do Amapá. Aí descia aquela galera que estudava em Belém, descia de barco sabe? Aí, a cidade se enchia de jovens, ficava uma alegria só e os pais recebendo os filhos que ficaram 1 ano longe, e tal. Aí, o Festival olha, era uma bomba. E lá, era o momento de mostrar nossas composições. Isso era muito importante. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Através dessas memórias, contextos cotidianos e acontecimentos desse processo histórico de desenvolvimento dessa música foram revelados. Nas entrevistas os interlocutores mencionaram distintos festivais de forma muito empolgante como o Festival Universitário da AUAP, do Sesc, Festival da Difusora e Festival da Canção Amapaense, sem poder precisar datas ou a ordem em que foram surgindo. Já Fernando Canto, devido ao fato de ser pesquisador e escritor, consegue lembrar com mais detalhes e conta que o primeiro festival pode ter surgido “[...] por volta de 68. Eu creio que foi em 68. E eu já vim acompanhar um em 69, e em 71 eu participei pela primeira vez” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Ele lembra que a iniciativa partiu de um estudante chamado Silvio Leopoldo que era muito jovem na época. Há menção aos festivais que vão do final da década de 1960 até a década de 1980 pelos interlocutores que afirmam que os Festivais realizados em Macapá, eram a princípio o único espaço para apresentação e circulação das músicas autorais e estimularam as composições de músicas que passaram a compor os primeiros LPs e CDs que surgiram no Amapá.

Para compreender melhor esse período dos festivais em Macapá, foi necessário buscar informações em jornais desses períodos. Na *Biblioteca Pública Elcy Lacerda*, encontram-se na sala de obras raras, alguns exemplares do Jornal em formato de tabloide *Novo Amapá*, ou

apenas partes como algumas páginas de edições ou fragmentos de páginas desde a década de 1945 até 1972. E nesse material<sup>7</sup> foi possível encontrar informações sobre os primeiros festivais ocorridos em Macapá e sua relação com o período da ditadura militar. Devido ao tempo, esses jornais se encontram em processo de deterioração e logo não poderão mais ser manuseados. Diante disso, a direção da biblioteca pediu a disponibilização deste trabalho de pesquisa para que futuros pesquisadores tenham acesso às mesmas informações.

A primeira edição do Jornal *Novo Amapá*, que fala sobre o primeiro festival realizado em Macapá, foi do dia 02 de novembro de 1968 (ano 23, n. 1500) que traz na primeira página uma matéria com o título “1° Festival da Canção Amapaense”. O texto informa que, naquela manhã, representantes da turma 411 da 4ª série do Instituto de Educação do Território do Amapá (IETA), juntamente a dois professores, apresentam ao governador Ivanhoé Martins a sugestão da realização do Festival da Canção Amapaense, que recebe com entusiasmo a ideia e promete integral apoio. O texto jornalístico afirma, ainda, que embora o regulamento do festival proposto ainda não estivesse concluído, seria permitido inscrição ao festival “[...] desde que apresentem músicas inéditas e que não possuam caráter subversivo” (I FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE, 1968, p. 1). Na segunda página do mesmo jornal, aparece com destaque a matéria “Cântico de Subversão” que inicia dizendo: “Mais uma tentativa de infiltração de ideias subversivas no seio das massas populares ficou desmascarada quando da realização da parte nacional do Terceiro Festival da Canção Internacional, realizada no Maracanãzinho” (CÂNTICO DE SUBVERSÃO, 1968). O texto desta matéria é composto por análises e comentários sobre um outro artigo publicado no *Jornal do Brasil*, sem mencionar a data da publicação, escrito por Otavio Costa, que analisa de forma combativa a letra da música *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, como mostra esse excerto da matéria:

A canção apresentada pelo compositor Geraldo Vandré cuja lição – ressalta o articulista – é “contra o lirismo, contra as flores e a favor do ódio, da violência, da luta de classes, de materialismo histórico e até do canhão”. Mostra o articulista que o compositor Vandré despreza os soldados “perdidos” nos quartéis, [...] numa História que ele e todos os Marxistas ousam antever e prever mais como arma psicológica de intimidação [...]. Conclui o articulista do “Jornal do Brasil” ressaltando a perplexidade “diante do delito, do delito claramente configurado, à luz dos refletores, contra a lei vigente, delito cometido contra os mais sagrados sentimentos de brasilidade, em versos que falam de flores, mas as flores do mal, da subversão contra a pátria brasileira”. (CÂNTICO DE SUBVERSÃO, 1968).

---

<sup>7</sup> Na revista *Novo Amapá* os artigos não são assinados, ou seja, não há indicação de autoria. Conforme a NBR 6023 (ABNT, 2018, p. 45), no tópico 8.1.4, “Quando a autoria for desconhecida, a entrada deve ser feita pelo título”.



Pode-se observar que o conteúdo da letra desta canção é considerado delito pelo governo da época e tal conjuntura política também irá refletir sobre o contexto sociocultural amapaense. Outro texto com o título “Patativas de subversão” também se encontra no mesmo jornal, mas com outra análise do artigo de Otavio Costa do *Jornal do Brasil*, dando uma ideia de preocupação por parte do governo da época que parece buscar por meio desses textos jornalísticos, doutrinar a sociedade de Macapá que se preparava para seu festival anunciado. Nenhum dos textos, manchetes ou artigos desse jornal semanal, analisados para esta pesquisa, traz a identificação do redator ou editor. As únicas informações contidas são: “Órgão do Governo do Território Federal do Amapá” e que seu diretor era Carlos de Andrade Pontes. A única imprensa dessa época no Amapá pertencia ao governo e antes mesmo do golpe militar que instaurou um regime militar no Brasil em 1964, o Estado do Amapá, que era um Território Federal, já era governado por militares desde o seu desmembramento do Estado do Pará em 1943. Sobre isso um dos nossos interlocutores explica que,

*Você precisa compreender que a ditadura de 64, veio apenas cobrir um pouco mais a ditadura que já existia aqui dentro enquanto território [...]. Tudo tinha que passar pelo governador, não acontecia nada no âmbito oficial aqui, sem passar pelo governador. E dependendo da personalidade, quer dizer em 68 você já tinha o governador Ivanhoé Martins que era um general que era bastante repressor, sabe. Então dos governadores só teve um que foi mais liberal que foi esse José Lisboa Freire. (JURANDIL JUAREZ, 2022. Informação verbal).*

O jornal *Novo Amapá* no ano de 1968 passou a divulgar em todas as suas edições e em suas primeiras páginas, informes concernentes à realização do Festival da Canção Amapaense. A edição (ano 23, n. 1502) do dia 16 de novembro de 1968, traz com o título “Regulamento do 1º Festival da Canção Amapaense”, todo o regimento do certame e mais informações sobre datas, locais e premiações. Em uma página do jornal mencionado, no mesmo bloco de jornais do ano de 1968, porém sem a data e sem o número da página, encontra-se mais uma matéria sobre este festival com o título “Intensa atividade para o completo êxito do I Festival da Canção Amapaense”. O texto dessa matéria descreve reuniões, as medidas adotadas, audiência com o chefe do executivo, o empenho do governador e da Comissão Organizadora que incluía os alunos dessa turma da 4ª série do IETA que, dentre outros, traz o nome de Silvio Leopoldo Lima, confirmando assim a informação de Fernando Canto como sendo desse estudante a iniciativa, embora muito novo ainda.

O último registro jornalístico encontrado sobre o *I Festival da Canção Amapaense* tem a data de 14 de dezembro de 1968 (ano 23, n. 1506), que traz na primeira página uma manchete e um artigo com o título “1º Festival da Canção amapaense prenuncia-se absoluto

êxito”. Dentre outras informações, o artigo fala do encerramento das inscrições no dia seguinte, das datas das etapas do festival como a final marcada para o dia 22 de dezembro de 1968 e do local que seria no Cine Teatro Territorial. A segunda página do mesmo número do jornal traz também em destaque outro artigo com o título “Diversos candidatos já inscritos no I Festival da Canção Amapaense” que intensifica as informações do encerramento das inscrições, as datas, os prêmios e que “diversos concorrentes já fizeram suas inscrições, o que é uma prova incontestável do êxito que se prenuncia”. Por faltarem edições e páginas desse jornal na coleção da biblioteca pública, não foi possível encontrar a edição seguinte que fale dos resultados do *I Festival da Canção Amapaense*. Concernente a isso, segundo a jornalista Alcinéa Cavalcante, a vencedora do I Festival da Canção Amapaense foi a canção *Anti-Muro* cuja letra é de seu pai Alcy Araújo, a melodia é de Nonato Leal e foi interpretada por Célia Mont’Alverne. Esta interlocutora acrescenta que “[...] inclusive na época o pessoal falava que - o pessoal chamava meu pai de tio, tio Alcy - aí diziam: tio Alcy deu um drible na censura. Porque era na época da ditadura, né?” (ALCINÉA CAVALCANTE, 2022. Informação verbal). Gentilmente, esta interlocutora enviou a letra da canção *Anti-Muro*:

Vamos quebrar com o nosso canto o desencanto e o muro da dor.

Levemos pássaros e uma flor.

O amor e as mãos cheias de esperança e também o riso da criança.

Derrubemos o muro duro e as amargas proibições.

E nos corações compomos as canções e o sol que apague este escuro.

Vestiremos azul ternura para encontrar a paz negada feita de sal, de sol, de sul azul, azul  
loucura, azul ternura pura.

Depois do muro está o sol, está o caminho do amor, amor sem dor e a flor rosa da madrugada.

Minha canção protesta com razão.

Cabe mencionar que Alcy Araújo, pai de nossa interlocutora Alcinéa Cavalcante, era jornalista e veio para o Amapá durante o governo de Janary Nunes, assim como outros funcionários públicos vindos de outros Estados para trabalhar no recém criado Território Federal do Amapá (TFA). Ainda sobre este primeiro festival, Cleo Araújo que também é compositor e participou de festivais, lembra de alguns compositores do *I Festival da Canção Amapaense* que “[...] eram Cordeiro Gomes, Alcy Araújo, Isnard Brandão de Lima Filho, Nonato Leal, Ezequias Assis, Aimoré Batista e Manoel Bispo” (CLEO ARAUJO, 2022.

Informação verbal). Foi através do músico Cléo Araújo que esta pesquisadora teve acesso à Alcineia Cavalcante e ambos são membros da Academia Amapaense de Letras.

Durante a pesquisa nos jornais da Biblioteca Pública, foi possível conhecer Manoel Bispo através do diretor da Biblioteca o senhor José Pastana. Manoel Bispo participou desse primeiro festival com uma música autoral e em diálogo compartilhou suas impressões sobre aquele período, doou para esta pesquisa uma cópia de uma de suas letras de músicas que passou pela censura em 1983 que traz o carimbo de deferimento da Polícia Federal e um CD com suas músicas.

Quanto ao *II Festival da Canção Amapaense*, segundo a manchete na primeira página e o artigo na segunda página com título “‘Brasil Quilombo’ vence com justiça o II Festival da Canção Amapaense” da edição (“Novo Amapá”, ano 25, n. 1556, 10 de janeiro de 1970), o encerramento desse festival foi no dia 04 de janeiro de 1970, no Cine Teatro Territorial. Segundo este jornal, a canção *Brasil Quilombo* de Luiz Tadeu Magalhães, interpretada pelo próprio compositor, além de ganhar o primeiro lugar também ganhou na categoria de melhor arranjo e foi “agraciado com o título de composição de maior sentimento patriótico” (BRASIL QUILOMBO, 1970). Destaca-se ainda que Humberto Moreira, assim como em 1968, ganhou novamente como melhor interprete. Devido ao tempo o papel desta edição do jornal estava quebradiço e faltavam alguns pedaços da página impossibilitando extrair outras informações como o segundo e o terceiro lugar.

Assim, os primeiros festivais se tornaram eventos importantes no contexto sociocultural macapaense desse período, como pode ser visto nestas edições do jornal *Novo Amapá* quando escreve sobre o grande público, a expectativa na cidade, o número de composições inscritas, o empenho do governo e demais entidades que passam a apoiar e promover este evento. Nota-se também que este jornal concede espaço de destaque na primeira e na segunda página que passam a divulgar com frequência o evento na véspera, durante o evento, após o evento com os resultados e a repercussão na cidade como foi o caso do *III Festival da Canção Amapaense* em 1971 e do *IV Festival da Canção Amapaense* em 1972.

Dentre as edições de 1971 que falam do *III Festival*, destaca-se a edição (ano 26, n. 1626) do dia 5 de novembro de 1971, com o título “Encerrado com o maior brilhantismo o III Festival da Canção Amapaense” que descreve a final do festival na noite do sábado anterior “com suas dependências totalmente lotadas [...] que este ano teve a maior repercussão” e os resultados. A repercussão desses festivais na cidade de Macapá pôde ser evidenciada por exemplo com a manchete “Roberto quer ouvir músicas do Festival” (Novo Amapá, ano 27, n.

1661, 2 de dezembro de 1972) que dentre outras notícias sobre o *IV Festival da Canção Amapaense*, divulga que “O Festival ganhou mais penetração, depois que Roberto Carlos afirmou que gostaria de ouvir as músicas vencedoras e que dependendo de uma análise, poderia inclusive chegar a gravar algumas delas. Pode ser a hora e a vez do compositor amapaense” (ROBERTO QUER OUVIR MÚSICAS DO FESTIVAL, 1972). O Jornal traz a foto do Cantor Roberto Carlos em Macapá olhando as letras das canções. Sobre o resultado do *IV Festival da Canção Amapaense*, o jornal do dia 23 de dezembro de 1972 (ano 27, n. 1663) traz na primeira página o resultado com o título “Um sapo ganha o festival” divulgando que a canção *Morte do Rei Sapo* de Azarias Neto e Ana Raquel ficou em 1º lugar, *Devaneio* de Fernando Canto em 2º lugar e *Hermografia* de Silvio Leopoldo ficou em 3º lugar.

Em entrevista, Fernando Canto contou que quando participou pela primeira vez do festival com música autoral, já acompanhou ao violão uma música de Hernani Vitor Guedes que era dono do conjunto *Os Mocambos*. Este interlocutor disse ainda: “E acompanhei uma música dele que ficou em segundo lugar. E depois recebi seu convite quando foi formar novamente o conjunto” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Este foi o *III Festival da Canção Amapaense* no final de 1971. Com base nos relatos desse interlocutor, em 1973 o conjunto *Os Mocambos* gravou o primeiro LP não somente como sendo de um conjunto musical de Macapá, mas também em Macapá que “[...] foi gravado aqui mesmo, dentro de Macapá, com algumas músicas nossas” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).

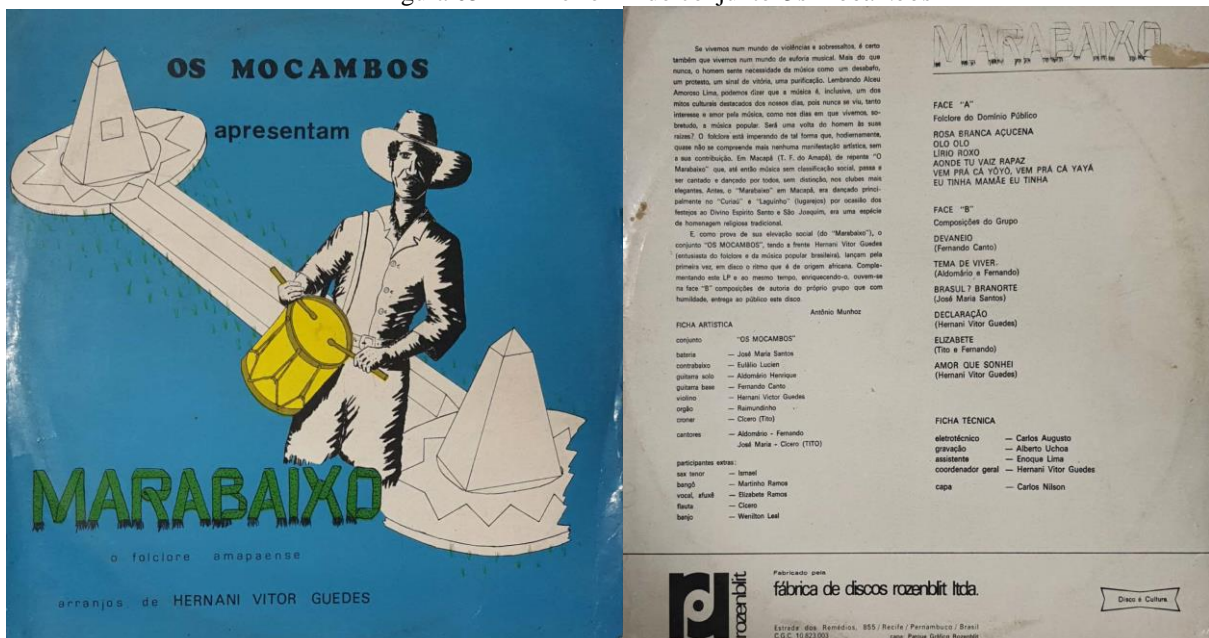
Sobre detalhes dessa gravação é possível se ater ao trecho da narrativa:

*Ele tinha 3 músicas autorais minha, duas de parceria e uma só minha que com ela eu havia ganhado em segundo lugar no festival de 1972. E nós gravamos isso em 1973. E foi um negócio muito interessante porque não tinha tecnologia nenhuma. O que mais parecia mesmo pra fazer a gravação disso aí, foi o que nós fizemos: colocar um gravador relativamente potente no meio de uma sala, e tocar ao redor com os instrumentos todos ligados nas caixas de som, que eram enormes. Como se fosse uma festa. Ao mesmo tempo e não havia mixagem. Se errasse, tinha que voltar do começo. E foi exatamente o que aconteceu com uma das músicas. E vou lhe contar essa história aqui. Ele se chamava Zé Maria Baterista, o José Maria Santos que depois se tornou o “Jô Masan”. Ele ficou famoso aí na Guiana Francesa com Brega depois. Ele tinha uma voz muito boa, ele cantava bem, tocava bateria, contrabaixo, era um multi músico. E ele havia sido, no festival anterior de 1971, tinha sido o melhor interprete. Já em 1972 ele foi novamente o melhor interprete com essa música minha chamada Devaneio. E quando nós estávamos gravando, na casa de um sociólogo daqui chamado Alberto Uchoa, que era fotógrafo também e tinha esses equipamentos todo, quando ele começava, que o Aldomário Henrique dava a introdução na guitarra, aí ele tinha que dar uma virada na bateria e começar a cantar. Então quando ele dava a virada, que ele ia começar a cantar, um cachorrinho começou a latir lá fora. Aí parou tudo, todos nós ouvimos e iria sair na gravação. Aí ele saiu da bateria, encontrou o cachorrinho e levou lá adiante. Aí voltou. Na hora que ele foi fazer o mesmo gesto, o cachorrinho voltou lá e começou*

a latir. E teve que levar uma segunda vez pra mais longe. Quando ele voltou e foi cantar, se você for ouvir mesmo a música, ainda aparece, mesmo com todo o filtro que fizeram, ainda aparece o latido, bem leve, pouco audível, mas aparece o som. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).

O mencionado LP que é lançado em 1974, de acordo com nosso entrevistado, foi o primeiro registro fonográfico realizado por um grupo do Amapá e dentro do Estado. De acordo com este colaborador, todas as músicas foram gravadas numa única noite e sua chegada ao Amapá demorou porque “[...] houve todo um problema com esta fita. Ela foi roubada antes de ir pra Recife. O Senhor Hernani mandou um detetive investigar e encontraram a fita” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). No lado “A” desse LP foram gravadas 6 cantigas de Marabaixo (*Rosa Branca Açucena; Olo, Olo; Lírio Roxo; Aonde Tu Vaiz Rapaz [sic]; Vem pra cá Yóyó, vem pra cá Yáyá e Eu tinha mamãe eu tinha*). No lado B gravaram 6 canções autorais do grupo (*Devaneio* de Fernando Canto que ganhou o segundo lugar no *IV Festival da Canção Amapaense; Tema de viver* de Aldomário Henrique e Fernando Canto; *Brasil? Branorte* de José Maria Santos; *Declaração* de Hernani Vitor Guedes que ganhou o segundo lugar do *III Festival da Canção Amapaense; Elisabete* de Tito e Fernando Canto; *Amor que sonhei* de Hernani Vitor Guedes).

Figura 05 – Primeiro LP do conjunto *Os Mocambos*



Fonte: Acervo de Fernando Canto (2021).

Após a gravação do LP, Fernando Canto viajou para o Estado de Minas Gerais, onde chegou a participar de um festival na cidade de Ubá e tocava violão em bares. Ao regressar ao Estado do Amapá, após o lançamento do LP na cidade, ficou surpreso com a notoriedade

conquistada pelo grupo como mostra este trecho: “E quando eu voltei aqui, já éramos famosos na cidade, né? Fizemos um sucesso doido” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Devido ao lançamento do LP, o conjunto *Os Mocambos* ganhou prestígio na cidade. É importante notar que as músicas de Marabaixo começaram a serem ouvidas através do LP e das apresentações do conjunto nos eventos da cidade.

Para pensar sobre aspectos desse repertório autoral é importante considerar seu contexto sociocultural. Observa-se que na divulgação do *IV Festival da Canção Amapaense* o jornal intensifica os alertas quanto ao conteúdo das letras das canções. A edição de 12 de outubro de 1972 (ano 27, n. 1654), traz com título “IV Festival da Canção – Regulamento” o texto do regulamento e a alínea C - “Não serão aceitas letras que atentam contra as instituições nacionais, credos religiosos, autoridades, países amigos, costumes e princípios da ordem e da moral” (IV FESTIVAL DA CANÇÃO – REGULAMENTO, 1972). Esta norma do regimento será repetida nas edições seguintes como na edição extra de Quinta-feira, 19 de outubro de 1972 (ano 27, n. 1655) com a manchete intitulada “Continuam abertas as inscrições ao IV Festival” e dentro do texto se intensifica o aviso “Da mesma forma não serão aceitas letras que atentam contra as instituições nacionais, credos religiosos, autoridades, países amigos, costumes e princípios da ordem e da moral” (CONTINUAM ABERTAS AS INSCRIÇÕES AO IV FESTIVAL, 1972) e na edição do Sábado, 11 de novembro de 1972, (ano 27, n. 1658) com o título “Encerram as inscrições do IV Festival” novamente o aviso que:

As músicas inscritas serão submetidas a um processo de seleção de letras pelo órgão competente, tendo em vista o que preceitua a alínea “c” do item 6 do regulamento do IV Festival da Canção Amapaense que diz: “não serão aceitas letras que atentam contra as instituições nacionais, credos religiosos, autoridades, países amigos, costumes e princípios da ordem e da moral”. (NOVO AMAPÁ, MACAPÁ, ano 27, n. 1658, 11 de novembro de 1972).

Isto pode ser uma indicação que no referido ano, havia uma preocupação ainda maior do governo com as letras das músicas dos festivais. Durante os diálogos em campo, em que as memórias foram ativadas, aparecem relatos sobre a censura desses festivais, como este: “Não podia falar nada contra o sistema. Não podia se manifestar de forma alguma. Eu tive música censurada, eu ainda peguei o final disso. Os primeiros festivais que eu tentei participar, eu não consegui porque as músicas ficaram retidas na Polícia Federal” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). Foi observado também um relato de estratégia criada pelos compositores para não ficarem de fora do festival, se caso as músicas inscritas fossem censuradas:

*Pois é, tínhamos que burlar também, porque como a gente já sabia que iria ser censurada determinadas músicas e determinadas coisas. A gente inscrevia várias coisas até nos nomes dos outros. Era a saída. Porque não tinha outro recurso. Podia colocar, digamos, até duas músicas. Se as duas fossem censuradas? E aí, como iria participar? [...] Em 1979, fui burlar a censura e depois chegaram até com metralhadora no ensaio para intimidar a gente. Usávamos o nome de outras pessoas reais para ter mais peças musicais na hora de passar pela censura, porque precisava de documentação. Não sei se ainda tenho essas músicas aí com esses carimbos, sabe, da polícia, se foi censurado, sobre a análise. Eu devo ter, só que não organizei isso. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

Mesmo com a repressão do governo militar da época, os festivais se tornavam um meio de expressão, como relata Zé Miguel: “mas a gente já tinha essa coisa de tentar botar pra fora o que a gente sentia, as angústias” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). E apesar do risco de serem impedidos de participar nos festivais, compositores seguiram produzindo como se pode perceber no seguinte relato:

*Em 1975, depois de eu ter vindo de Minas, no festival que eu participei, eu tive 3 músicas censuradas. E muitas outras foram censuradas. De amigos foram censuradas pela Polícia Federal. Teve uma dessas músicas, que eu fiz na época e cinco anos depois, quando liberaram, na realidade foi com a anistia de 79. Mas em 1980, quando eu estava em Belém, aí liberaram. Então meu irmão colocou a música no festival e ganhou o primeiro lugar, no Festival Universitário. Agora, cinco anos depois. No início de 1981. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

A canção de Fernando Canto que foi censurada em 1975 e ganhou o festival universitário de 1980, foi a canção *Curriculum Vitae*. Esta canção também se destacou na categoria “melhor interprete” com Manoel Sobral. Fernando Canto que vivenciou este período dos primeiros festivais em plena ditadura militar, compartilhou que dentre outros acontecimentos desse período como a operação “Engasga-Engasga” com toque de recolher, chegou a ser preso 11 vezes. E relata ainda, “[...] eu tinha 18 pra 19 anos e onde me encontravam, me prendiam por nada. Até no colégio, eu quase fui expulso por isso. [...] Assim né, me levavam e depois me tiravam de novo. Qualquer coisa era motivo” (FERNANDO CANTO, 2021, Informação verbal). Para este interlocutor, esse período foi marcante em sua vida e quando perguntado se suas composições da época refletiam sua experiência vivida na ditadura militar respondeu que:

*Eu acho que até hoje. Eu não gosto de ver injustiça. Objetivamente, quase tudo que a gente faz, inclusive as próprias canções de amor, elas suscitam dentro do compositor e do interior do poeta, algo assim, que minimamente tem que contar uma história também particular. Eu acho que todos nós temos essa história mesmo que seja inconsciente pra ser contada e a partir daí, essas criações, tanto na própria literatura quanto neste espectro de letra de música, tem um viés social que pra mim parece até inconsciente quando sai. Eu tenho feito muitas canções, letras*

*de música na realidade, [...]. Mas sempre tem esse fundo social. Quem sofreu por alguma coisa assim... Eu não sou uma pessoa rancorosa nem nada, mas às vezes, a gente sente pra caramba. Eu fiz um depoimento na Comissão da Verdade<sup>8</sup> e contei tudo que tinha vivido. Não precisei em momento nenhum, apesar dos pedidos de advogados amigos meus, de entrar na justiça pra solicitar indenização, ou algo que valesse em termos financeiros. Eu não tinha necessidade, não porque não tivesse direito, eu sempre corri atrás dos meus direitos. Mas, é porque também queria, um pouco, manter assim acessa essa relação com o mundo que eu considero ruim na minha vida. Participei de muitas atividades estudantis, mas nunca fui guerrilheiro, nunca me meti nesses negócios armados. Violência nunca fez parte do meu métier. Mas eu sempre fui de sofrer muito por causa dessas injustiças. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

Essas narrativas sobre a produção musical desses primeiros festivais realizados durante a ditadura militar, se tornam um meio para a reflexão sobre os sentidos e significados relacionados com este período vivido. Nesse sentido, segundo Fernando Canto, o *Grupo Pilão* surge a partir da apresentação da música *Geofobia*<sup>9</sup> no festival de 1975, ocasião que utilizaram um pilão grande e pesado como instrumento de percussão. Ele explicou que esta música fala da desatenção do poder público para com os povos da floresta como, por exemplo, os ribeirinhos e que “[...] é uma ironia quando fala que ‘hoje é dia de alegria Zé’, quando na realidade é o contrário. Então, isso não foi entendido naquele momento, nem pelo júri e nem por muita gente até hoje. Às vezes eu preciso explicar. Mas era essa a intenção” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).

O *Grupo Pilão* foi criado em 1975 por Fernando Canto, Juvenal Canto (irmão de Fernando Canto) e Benedito Trindade Machado (conhecido como Bi Trindade). A partir de 1980 novos componentes foram sendo incorporados ao grupo como Eduardo Canto (irmão de Fernando Canto), Orivaldo Azevedo, Cícero Melo e Leonardo Trindade dentre outros que passaram pelo grupo. De acordo com Leonardo Trindade, o *Grupo Pilão* continua ativo, comemorou aniversário de 45 anos de existência em setembro de 2020 através de um Show Virtual devido a Pandemia e “[...] inclusive nós temos um CD que a gente tá preparando pra sair aí. Estamos batalhando e vai se chamar ‘Encantaria’ que é uma música maravilhosa do Bi” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal). Ele se refere ao componente Bi Trindade que faleceu em 2013 e esta música daria o nome ao álbum.

<sup>8</sup> Conjunto de órgãos temporários que buscaram investigar os crimes contra os direitos humanos ocorridos durante o regime militar. Mais de 30 países realizaram suas comissões e alguns países como a Alemanha, Argentina e Peru, conseguiram julgar e condenar. No Brasil, devido à Lei da Anistia de 1979 que perdoou os crimes de motivação política, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) não tinha poder jurídico e objetivou apenas esclarecer e expor para amenizar a dor das famílias. No Estado do Amapá foi criada a Comissão Estadual da Verdade (CEV – AP) em 2013 com objetivo de oferecer subsídios aos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade. O nome de Fernando Pimentel Canto consta no quadro de oitivas (CEV – AP) com a data de 02 de setembro de 2016/ (SECOM, 2017).

<sup>9</sup> Acessável a partir do link: <https://youtu.be/AUqEjgxYhCA>



Figura 06 – Grupo Pilão no Especial da Música Popular Amapaense



Fonte: Acervo de Orivaldo Azevedo (2022).

Com base nas narrativas nota-se que o *Festival da Canção Amapaense* realizado em 1975 pode ter sido promovido pela Rádio Difusora. Na Biblioteca Pública não foi possível encontrar números do jornal *Novo Amapá* dos anos de 1973 em diante e nem outro jornal que possa ter existido depois. Há o jornal *Diário do Amapá*, porém suas edições começam a partir de 1990.

Algumas narrativas mencionam os Festivais da AUAP e do SESC como primeiras experiências de composição:

*Os primeiros que eu não participei, que antecedem o meu período de compositor, eram feitos pela Rádio Difusora que foi onde eu vi o Grupo Pilão. O Trem Desportivo Clube depois de um tempo fez um festival. Mas esses Festivais da AUAP eram o Top. Depois o SESC também passa a fazer [...]. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

A próxima narrativa também menciona os festivais do Sesc e da AUAP:

*Era do SESC e da AUAP que era a Associação dos Universitários do Amapá. Só tinha universidade no Pará, eles tinham uma associação e quando eles vinham, o festival se chamava FUMAP, Festival Universitário do Amapá. [...] Então, aí foi a nossa base, principalmente pra nós. Vou te falar dos nomes que vieram desses festivais daqui eu, Zé Miguel, Osmar, Amadeu, Rambolde Campos, Ronery, Grupo Pilão do Fernando Canto, Beбето Nandes, [...]. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Por meio das contribuições do advogado Paulo José Ramos que foi um dos presidentes da Associação dos Universitários do Amapá – AUAP, foi possível encontrar informações sobre o *Festival Universitário da Música Amapaense* com a sigla FUMAP. Segundo esse interlocutor, esta associação foi fundada no dia 28 de outubro de 1977 e desenvolvia o Projeto Cabralzinho que prestava auxílio como “estágios universitários ofertados a acadêmicos de vários cursos superiores em órgãos públicos e entidades privadas [...] pois não haviam faculdades na capital amapaense” (PAULO JOSÉ, 2022. Informação verbal). Com base neste informante, esta associação realizou o I FUMAP em 1979, o II FUMAP em 1980 e o III FUMAP em 1981, nos meses de janeiro e fevereiro. No I FUMAP realizado em 1979, a associação tinha como presidente o universitário de Administração, João Benício Dias. No II e III FUMAP estava na direção da entidade estudantil, o universitário de Economia, Paulo José Ramos.

Como visto nas narrativas já apresentadas, os demais músicos colaboradores desta pesquisa além dos componentes do *Grupo Pilão*, começam a participar dos festivais organizados pela AUAP no final da década de 1970. Nesse sentido, Val Milhomem compartilha que começou a se envolver com a música “[...] no final da década de 70”, e em relação à sua participação nos festivais, conta que junto com seus parceiros de música criaram o grupo “Nós” exclusivamente para participarem dos festivais e acrescenta que “foi em 79 e 80 através dos festivais que a gente começou a surgir” (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal). Sobre o cenário cultural amapaense desse período, Zé Miguel conta que,

*Os festivais eram o único momento onde a gente podia tocar as nossas músicas autorais. Se tocasse fora disso, se tivesse tocando num baile e tocasse uma música autoral no meio, o povo parava e, o que é isso? Que música é essa? Poderia ser até bonita, mas o pessoal questionava. Então, a oportunidade eram os festivais. No festival a gente tocava né. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Com isso, o que virá a ser rotulada de Música Regional ou Música Popular Amapaense, começa a ser produzida nesse contexto sociocultural, histórico e político. O que sugere vir daí a tendência muito presente nestas músicas de revelar e de refletir questões sociais e ambientais, como pode ser visto noutro trecho da entrevista:

*E lá no festival a gente defendia muito essa questão que o homem estava fazendo com a natureza, a gente já se importava, já se preocupava e questionava isso lá. Tem uma música chamada “Terra ferida” que diz: Chora Amazônia, agoniza mata atlântica, o homem peixe, a flora, a fauna, é o fim. Chora o seringueiro, os estrangeiros, o brasileiro, o rio e o vento em fim, chora a vida na terra ferida. Por isso o nome da música é Terra Ferida. Desde essa época a gente já era muito tradicional. A gente já falava das questões ambientais. E trazendo essa*

*musicalidade já afro, muito presente e através da influência da Guiana Francesa. Entendeu? Aí aparece um violão que, o Osmar aparece com esse violão tocando um negócio assim, [ele toca seu violão com uma batida rítmica sincopada que se assemelha com os toques de Marabaixo, com leves toques no corpo do violão incluindo uma percussão]. E aí todo mundo começou a beber nessa fonte. E a gente ouvia, todos nós ouvíamos muito essa música da Guina. Né? Ela era muito forte aqui no rádio. Que era o Kasèkó e Zouk. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Assim, por meio das narrativas dos interlocutores participantes desta pesquisa e os jornais dos períodos dos festivais analisados, foi possível verificar que sendo realizados por diversos promotores como o Governo do Território Federal do Amapá, *Revista Latitude Zero*, Rádio Difusora, AUAP (Associação dos Universitários do Amapá), Sesc, dentre outros, estes festivais tiveram importância não somente enquanto cenário sociocultural da época, mas também para a vida e construção do fazer musical de muitos desses músicos que atribuem aos festivais o interesse para começar a compor.

### 3.2 BANDAS, BAR “LENNON” E PRODUÇÕES FONOGRAFICAS: MUSICALIDADE EM CONSOLIDAÇÃO

Além dos festivais abordados no subcapítulo anterior, alguns colaboradores relatam como parte da trajetória musical e de vida, a fase das bandas de baile. Depois da experiência adquirida nos festivais, muitos desses músicos foram compor as bandas de baile, como mostra esta narrativa abaixo:

*Dos festivais, a gente começou a ir para as bandas de baile. Aí foi um pra cá, um pra lá e foi dividindo, cada um foi pra um lado. Ao mesmo tempo a gente fazia os festivais. Em 81, eu fui pra uma banda, um grupo chamado Banda Jeans que era eu, o João Batera, Zé Maria Cruz, Valber Silva, Dada e o Rei que é irmão do João Batera. Esse foi um dos grupos que eu fiquei um bom tempo. Depois me levaram pra um outro grupo que era o Cores Vivas. Ai já estava eu, o Amadeu, o Zenor Silva, eu acho que o Zé Miguel, o Bolachinha que tinha 12 anos nessa época. O Osmar foi pra Banda Placa. E depois passei em vários grupos assim, depois montaram um grupo no Sesc de baile também. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Assim como Val Milhomem relatou a fase das bandas de baile, Osmar Junior também falou desta fase que integrou a *Banda Placa* criada pelos irmãos Carlitão e Álvaro Gomes: “Fiquei 12 anos como músico de banda de baile” (OSMAR JUNIOR. 2021. Informação verbal). Por sua vez, Zé Miguel também menciona sua experiência nas bandas de baile: “Os Setentrionais era muito famosa [*Banda Setentrionais*]. Ela vai dar origem a Banda Placa Luminosa que depois virou só *Banda Placa* e nos *Setentrionais* eu fiquei mais de dez anos tocando. E foi uma escola ali pra mim” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). Dentre as

narrativas que relatam sobre esta fase importante da trajetória de muitos desses músicos que constroem esta nova prática musical, pode-se observar, nesta narrativa abaixo, também a menção ao repertório dessas bandas:

*Em Macapá tinha as bandas de baile e tinha os clubes como o Amapá Clube, Macapá Clube, Trem desportivo clube, entre outros. Cada clube tinha sua sede social e cada sede social, seus bailes. Aí tinha também o Círculo Militar que ficava ali, atrás da Fortaleza, que era um lugar chic assim. Era um lugar onde só ia ali a elite né. Tanto que pra conseguir um contrato pra lá, era um negócio assim fora do comum. E tinha também os clubes de Santana. Então a gente tocava nesses lugares e tocava 4 horas e meia em cada baile. [...] Era muita música americana, internacionais, né? Tanto que a gente vai ter um período que criaram a Rádio Nacional FM, você lembra? Que foi exatamente pra combater isso. Que a música americana estava muito, ela dominava né. Então criaram a Nacional FM e a música brasileira conseguiu um pouco mais de espaço. E foi quando a gente praticamente só tocava música internacional na época. Era o que o pessoal gostava de ouvir e era o que a gente achava mais bonito na época né, enfim. Todo um processo de influências da indústria cultural que permanece até hoje. Aí com o advento da música nacional, outros estilos começaram a dominar o mercado. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Como mostrado nas narrativas anteriores, não havia espaço e nem público para apreciação das músicas autorais fora dos festivais. Nos shows das bandas que estes músicos integravam não haviam a aceitação desse repertório desconhecido. E, em busca de oportunidade para apresentar suas músicas autorais em Macapá na década de 1980, esses músicos começam a buscar por um espaço para apresentar ao público suas composições e assim criar sua plateia.

A respeito disso, narrativas como “montaram um show que começou a se desenrolar no então bar do Lennon que ficava ali em frente da Praça da Bandeira. Ali eles iniciaram o projeto, mas depois levaram para alguns outros lugares” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal) e “tinha um bar aqui chamado Lennon, que era muito de MPA. Os meninos começaram a apresentar as primeiras composições deles nesse bar. Aí, assim, entre quatro ou cinco MPB conhecidas, eles colocavam uma música regional deles lá” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal), indicaram o surgimento de um espaço na cidade de Macapá onde o músico Amadeu Cavalcante começou a apresentar as músicas que concorreram nos festivais. Outros relatos mais descritivos também apontaram o bar “Lennon” como primeiro espaço que oportunizou que as músicas autorais fossem mescladas ao repertório esperado pelo público, como mostra esta narrativa abaixo:

*Aí, não tinha música em bar aqui, tipo violão e voz. Mas já estava me incomodando esse negócio nessa época assim. Depois abriram aqui, o Lennon, um bar aonde é uma farmácia no canto da praça da Bandeira. Então, aquela parte ali que pega*

*dela, vai embora até onde começa a área daquele prédio, era um bar chamado Lennon. Aí começaram com música ao vivo lá. Aí o Amadeu começou com a Banda Brindes que era do Vanildo Leal. [...] E era todos os dias cheio de gente. Aí, o que aconteceu? Tinha um povo que gostava de música de qualidade [...]. Mas na época, década de 80, o pessoal curtia muito MPB e música de qualidade. Então a gente tocava ali à noite. E aí o Amadeu começou a experimentar. Ele tinha ganho um festival com o Osmar, música do Osmar e começou a cantar, acho que era Canção do Equador. Começou a experimentar e o povo gostou. Aí começou a introduzir mais uma outra e tal. Aí a gente começou a introduzir nossas músicas. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Também, Amadeu Cavalcante que foi mencionado nas narrativas como primeiro a cantar uma música autoral no bar chamado Lennon, em entrevista, descreveu este momento:

*Eu saio do festival e vou pro Lennon trabalhar. E chego no Lennon, pô já com aquela festa toda, o pessoal universitário tudo indo pra lá. Pô, na época das férias daqui eles enchiam o Lennon e faziam festa. Aí, eu disse assim: Cara, Vanildo eu preciso cantar uma música nossa. Eu já estava engasgado com aquilo que você canta nos festivais e não pode cantar no bar. [...] Aí, eu pedi licença pro público e cantei Canção do Equador<sup>10</sup> que é uma música do Zé Miguel e do Osmar Junior. O público, a reação, foi maravilhosa. Aplaudiram, e tal. Eu repeti a música, pediram de novo, cantei de novo. [...] Porém a música se popularizou depois que eu comecei a cantar no Lennon. Depois eu passei a cantar outras músicas nossas autorais. E, até que o Osmar montou uma obra, várias canções, composições e tipo um projeto musical que a gente chama hoje de Costa Norte, Projeto Costa Norte que depois virou Movimento Costa Norte. Este projeto Costa Norte, ele fez o lançamento lá no Lennon e me convidou pra cantar com ele. [...] E naquela época já tinha um público, que estudava em Belém, universitário. Então eles já vinham de Belém, tinham uma cabeça melhor porque Belém já estava com músicas autorais. O Nilson Chaves já cantava suas músicas e tal. Por isso o público teve uma reação melhor. E quando o Osmar veio com o projeto Costa Norte que era autoral, foi um show, um espetáculo só com música autoral e estava cheio. (AMADEU CAVALCANTE, 2022. Informação verbal).*

Como pôde ser visto nesse trecho da narrativa de Amadeu Cavalcante, é mencionado o projeto de show *Costa Norte* que irá a se tornar o *Movimento Costa Norte*. Com base nas narrativas de Osmar Junior, foi possível entender que o *Movimento Costa Norte* é um grupo que reúne quatro músicos e seus primeiros álbuns gravados, que têm em comum temáticas sociais e ambientais, o compromisso com a identidade cultural amapaense, semelhanças estéticas na forma de compor e a amizade entre os integrantes.

Concernente a isto, o interlocutor explica da seguinte forma:

*O Movimento Costa Norte abarca desde o Sentinela Nortente [LP de Amadeu Cavalcante], as produções de Zé Miguel [LP Vida Boa], Val Milhomem com o Formigueiro [LP] e o último foi o Revoada [LP] que sou eu. [...] Desde quando nós fizemos esses 4 discos, a maior parte das gerações vindouras, elas beberam na água da gente. “Sentinela”, “Vida Boa”, “Formigueiro” e “Revoada”, este é o centro do*

<sup>10</sup> Possível de ser ouvida por meio do Link: <https://youtu.be/pBp5C-sJS-o>

*movimento. Existem muito mais produções depois disso.* (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).

O grupo denominado de *Movimento Costa Norte* é formado por Osmar Junior, Amadeu Cavalcante, Zé Miguel e Val Milhomem. Cada componente tem sua carreira solo e produziram outros álbuns (LP e CD), mas quando se reúnem para fazer show juntos, passam a se chamarem de *Movimento Costa Norte*. O site de notícias *Diário do Amapá* publicou no dia 01 de setembro de 2020 com o título “Macapá Verão On-line: Movimento Costa Norte volta ao palco após 25 anos”, o anúncio de um show do grupo e fornece outras informações:

A programação do Macapá Verão On-line apresentará um show com os artistas Amadeu Cavalcante, Osmar Junior, Val Milhomem e Zé Miguel, depois de 25 anos sem se apresentarem juntos em um mesmo palco, período em que realizaram produções em carreiras solas. Os artistas são idealizadores do Movimento Costa Norte, o mais importante movimento musical do Amapá. Inspirados na necessidade da ação coletiva em prol do fortalecimento da identidade da música do Estado, os profissionais partiram para a pesquisa da música na Amazônia brasileira. Dessa forma, os artistas conseguiram ajudar a criar uma identidade da música popular na região, principalmente no Amapá. O Movimento Musical Costa Norte, fundado no final da década de 1980, em Macapá, pelos cantores Amadeu Cavalcante, Osmar Júnior, Val Milhomem e Zé Miguel, influenciou toda uma geração e criou conceitos da música amapaense, com seus valores sociais e culturais. (DIÁRIO DO AMAPÁ, edição de 1 de setembro de 2020).

Durante os diálogos, Osmar Junior também explicou que o grupo pretende transformar o movimento em um instituto que vai reunir o acervo do grupo no futuro. Assim como mencionado por Osmar Junior, a respeito da nova geração de músicos amapaenses, que tem dado continuidade nesta prática musical, o texto jornalístico acima citado também aponta que o grupo “influenciou toda uma geração e criou conceitos da música amapaense, com seus valores sociais e culturais”.

Figura 07 – Grupo Movimento Costa Norte.



Fonte: Diário do Amapá (2020).

Conforme as redes de contatos e informações foram se estendendo em campo, foi possível conhecer Jurandil Juarez que foi o idealizador e dono do bar chamado “Lennon”, mencionado nas narrativas anteriores. Em entrevista esclareceu que devido ao contexto político da época, poucas pessoas, além da Polícia Federal e o SNI (Serviço Nacional de Informação), sabiam ser ele o dono e que apenas recentemente tem se sentido em condições de revelar sua relação com este bar tão emblemático.

Para falar sobre tal empreendimento, o interlocutor inicia dizendo: “Para você entender o Lennon, tem que começar por fora do Lennon e o que originou o Lennon para poder compreender o que aconteceu lá dentro” (JURANDIL JUAREZ, 2022. Informação verbal). E, passa a descrever o contexto sociocultural e político da época. Ele relata que o Amapá, enquanto um Território Federal, tinha sua própria ditadura - não existindo eleições e os governantes eram nomeados – e que foi ainda mais endurecida com a ditadura instaurada em todo o país a partir de 1964. Esta contextualização se tornou fundamental para o entendimento do que acontecia dentro desse espaço, o que representava este local no contexto sociocultural e principalmente político da época, e a liberdade que a música autoral dos músicos amapaenses foi ganhando nesse espaço.

De acordo com este interlocutor, assim como em todo o Brasil, existia movimentação em prol de questões como Anistia Nacional e Diretas Já<sup>11</sup>. Em Macapá também já existia um

<sup>11</sup> Foi um movimento de cunho político e popular do início da década de 1980 que fazia oposição ao regime militar e principalmente, reivindicava as eleições diretas ao cargo de presidente da República do Brasil. Os



certo movimento neste sentido, que buscava “[...] ter autonomia política e deixar de ser Território Federal. Só que não tinha um local físico, não tinha onde se reunir” (JURANDIL JUAREZ, 2022. Informação verbal). Se destaca em sua narrativa, o protagonismo de algumas associações (economistas, agrônomos, médicos) que se empenhavam na época fazendo manifestos e oposição ao regime militar e este interlocutor fazia parte da Associação dos Economistas. Devido ao fato de não haver outro espaço na cidade para se reunirem nesse período de grande efervescência política, “o Lennon era onde desaguava isso tudo, era aquele território livre onde você podia chegar lá e fazer discurso [...]” (JURANDIL JUAREZ, 2022. Informação verbal).

Inicialmente este bar se chamaria “República do Cunani” por representar bem a inconformidade e a resistência já existente em Macapá na época. Porém, na véspera da inauguração o assassinato de John Lennon da banda britânica *Beatles* ocasionou uma repentina mudança do nome desse bar para Lennon. De acordo com este interlocutor, o bar Lennon, inaugurado em dezembro de 1980, tinha uma localização estratégica. Estava localizado numa esquina com a rua da residência governamental onde o governador passava e via as faixas ou cartazes de protesto e de frente para a principal praça da cidade de Macapá, a Praça da Bandeira, local das manifestações e eventos da época. E ao redor desta praça, também está situado o Palácio do Setentrião, a sede do Governo desde 1976. Assim, o Lennon se tornou um centro de muita movimentação política, cultural e também alvo de repressão como mostra este trecho da entrevista:

*Naquele tempo, o Amapá vivia uma efervescência muito grande, tanto de natureza política, como social e cultural. [...] O Lennon surgiu nesta movimentação toda. [...] O Lennon foi esse ponto de encontro. Então além das manifestações culturais do lado da música, nós tínhamos lá no Lennon uma efervescência muito grande de natureza política, de natureza social e isso era robustecido pela repressão que vinha em cima. E a polícia ia lá dar batida atrás de maconha e isso era só pra intimidar. [...] Agora o que quero dizer com isso? A parte da cultura que foi a música, ela participou disso tudo lá no Lennon. Mas o Lennon não foi uma coisa só da cultura musical. Tinha uma discussão bem mais ampla e claro que cabia o protesto, daí se criou a Música Popular Amapaense, por que? Porque não tinha. Teve um governo aqui, que o governador era apelidado até de Zé Carimbó porque em todas as manifestações dele só se tocava Carimbó. Ele achava que o Norte todo era a mesma coisa. (JURANDIL JUAREZ, 2022. Informação verbal).*

Ao longo de sua explanação, Jurandil Juarez procura explicar que o Bar Lennon não foi criado com objetivo de promoção cultural, que no caso deste estudo seria a música

---

comícios reuniam milhares de pessoas formando uma frente unificada com destaque para os chamados “caras pintadas”.



amapaense. Seu objetivo principal estava relacionado com a necessidade de um espaço para atender uma demanda mais de cunho social e político da época. No entanto, alguns músicos amapaenses encontram nesse espaço, uma oportunidade de divulgação de suas músicas autorais. Durante os cinco anos que este interlocutor esteve na direção do Lennon, invariavelmente, o bar era aberto às 18 horas tocando a música *Imagine* de John Lennon e fechava tocando a música *Nos bailes da vida* de Milton Nascimento. Essa prática se tornou mais uma peculiaridade do bar.

Desde as narrativas de Fernando Canto, que compartilha suas experiências musicais em um contexto de ditadura militar na década de 1970, até os relatos de como as músicas ganham um público e um espaço de circulação na década de 1980, podem ser observados apontamentos que a musicalidade ali presente não somente nasce do contexto de ditadura, como também está imbricada de sentidos e significados que ligam a este contexto sociocultural, político e histórico. No espaço chamado Lennon, portanto, puderam começar a apresentar diariamente suas composições para um outro público além daquele que comparecia apenas anualmente aos festivais. Essas músicas começaram a ser apreciadas pela sociedade indicando uma mudança na sensibilidade musical como pode ser visto nesta outra narrativa:

*A gente conseguiu fazer uma mixagem. Conseguiu ir tirando aos poucos a música que vinha de fora e colocando a nossa, tipo um volume, que fomos abaixando o volume das músicas que vinham importadas, que a gente chamava na época, fomos aumentando o volume das nossas músicas e começaram a ouvir as nossas vozes. Aí chegou o momento em que a gente chegava num local que só tocava Música Popular Amapaense e a gente chegava 10 horas da noite pra cantar, e não tinha mais mesa, estava tudo lotado. [...] E se você for em um show de um artista amapaense, eu desafio qualquer pessoa, você pode ir no show de um artista amapaense e vai ver que o povo canta junto. O povo canta nossas músicas, porque o povo se encontra. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

É notável a rememoração dos contextos socioculturais, históricos e políticos por parte destes interlocutores para falar desta produção musical. Demonstrando o quanto essas músicas estão atreladas a estes contextos, enquanto situações vividas, as vozes desses agentes sociais, ao revelarem sua trajetória de vida e de construção de seu fazer musical, sinalizaram sentidos e significados atribuídos por eles às suas composições e ao seu fazer musical. Da mesma forma que Zé Miguel contou que desde os festivais já defendia questões ambientais, dentre outras pautas sociais, Val Milhomem e Osmar Junior, ao longo de suas narrativas, apresentam exemplos de suas composições que se relacionam com questões ambientais, sociais e políticas, e, além disso, comentam os sentidos e os significados embutido em cada canção.

Essas canções mencionadas trazem imagens, cenários, significados e sentidos relativos às suas vivências e ao contexto amapaense.

Os esforços desses músicos para fazerem suas obras musicais serem ouvidas nos espaços da cidade de Macapá, resultaram em numerosa produção fonográfica nas décadas seguintes. O quadro abaixo traz apenas a produção fonográfica até o final da década de 1990 que são os álbuns (LP e CD) do *Grupo Pilão* e dos músicos Amadeu Cavalcante, Osmar Junior, Val Milhomem e Zé Miguel que compõem o *Movimento Costa Norte*.

Quadro 04 – Produções Fonográficas de 1986 até 1999.

Álbuns (LPs e CDs) produzidos de 1986 até 1999		
ANO	ALBUM	COMPOSITORES/ INTERPRETES
1986	LP: Quando o Pau Quebrar	Grupo Pilão
1989	LP: Sentinela Nortente	Interprete: Amadeu Cavalcante Composições e produção: Osmar Junior
1991	LP: Vida Boa	Zé Miguel
1991	LP: Estrela do Cabo Norte	Amadeu Cavalcante
1992	LP: Revoada	Osmar Junior
1992	LP: Formigueiro	Val Milhomem
1995	CD: Na Maré dos Tempos	Grupo Pilão
1996	CD: Planeta Amapari	Val Milhomem, Zé Miguel, Joãozinho Gomes
1996	CD: Tarumã	Amadeu Cavalcante
1998	CD: Trevelê	Grupo Pilão
1998	CD: Lume	Zé Miguel
1999	CD: Dança das Senzalas	Val Milhomem, Zé Miguel, Joãozinho Gomes, Amadeu Cavalcante
1999	CD: Quando voltam os Guarás	Osmar Junior

Fonte: Leandra Valério (2022).

O quadro acima mostra as primeiras gravações deste grupo de músicos e como se configuraram suas atividades musicais que passaram a não se restringir apenas aos festivais ou à busca de um espaço para apresentar suas músicas. A consolidação da musicalidade no contexto sociocultural amapaense se deu também através destas produções fonográficas. Mesmo sem contratação de gravadoras, ou seja, de forma independente e com esforços próprios, gravaram seus álbuns e criaram um mercado local que passou a consumir suas produções musicais.

Obviamente que existem muitos outros álbuns, haja vista que continuam produzindo até os dias atuais. É importante ressaltar ainda que, além desses músicos participantes da presente pesquisa, existem outros grupos musicais ou cantores solos que produziram neste período e nos períodos seguintes. Contudo, se faz necessário um recorte temporal e de quantidade de histórias orais a serem analisadas devido aos limites desta pesquisa.



#### **4 FRONTEIRA: RÓTULOS, PROCESSOS IDENTITÁRIO, DE HIBRIDISMO E DE RESSIGNIFICAÇÃO**

Por meio da realização da presente pesquisa, que objetivou compreender a relação entre a musicalidade afro-amapaense e a musicalidade conhecida como Música Popular Amapaense (MPA) ou ainda Música Regional, foi percebido o realce de um outro tipo de fronteira para além da fronteira física de divisão entre os dois países Brasil e Guiana Francesa. Foi observado a existência de uma fronteira simbólica que pressupõe uma identidade de cunho cultural enquanto uma fronteira que evidencia a diferença entre “nós” e os “outros” e uma fronteira de contenção que segregava a musicalidade e a religiosidade afro-amapaense que passou a ser permeada. Tal concepção de fronteira além da física e visível, que não pode ser evidenciada por uma linha no mapa ou através de um marco numa região fronteira que divide e demarca os limites territoriais, são chamadas de “fronteiras sociais” por Barth (2000).

Com relação as fronteiras sociais, Newman (2006, p. 6) enfatiza que o discurso contemporâneo sobre fronteira “se concentra em questões de identidade, gestão de fronteiras e a compreensão da fronteira como processo (em contraste com a noção mais estática de fronteira como padrão)” que foca nas “noções mais abstratas relativas à diferença e ao ‘outro’” (NEWMAN 2006, p. 7). Nota-se que o discurso acadêmico contemporâneo sobre o tema em análise, admite a existência de fronteiras em todos os aspectos da sociedade e da vida humana que dividem a sociedade em compartimentos expressados por distinções binárias, duais ou dicotômicas representadas, por exemplo, pelos pares “Aqui/Lá”, “Nós/Eles”, “Incluir/Excluir”, Dentro/Fora, dentre outros. Para Newman (2006), as fronteiras devem também ser pensadas para além das fronteiras físicas de demarcação territorial ou interestaduais, como produto da construção social de classes, que podem ser desde fronteiras linguísticas, religiosas, culturais, econômicas, de racialização, de gênero, políticas, regionalização, para pessoas com deficiência (física ou intelectual), dentre outras. Se existe diferença, consequentemente evoca uma identidade e o pertencimento a um determinado grupo.

Ainda segundo este autor, tais fronteiras que atualmente chamam a atenção dos pesquisadores, têm se apresentado mais impermeáveis que as fronteiras físicas, como o cruzamento de fronteiras culturais e religiosas que podem ser “[...] infinitamente mais difíceis do que cruzar a fronteira física entre os Estados. Os gerentes de fronteira, disfarçados de dirigentes religiosos ou burocratas do governo, demarcam a fronteira de tal forma que seja

quase impossível de atravessar” (NEWMAN, 2006, p. 9). Apesar de serem tidas como “abstratas” e “invisíveis”, são reais, perceptíveis e “muitas dessas mesmas fronteiras são impostas, de cima para baixo, a um público que nem sempre está ciente das implicações e significados imediatos desta forma de compartimentação social” (NEWMAN, 2006, p. 8). Elas têm a funcionalidade de dividir e compartimentar os indivíduos em grupos de acordo com as conveniências das classes dominantes, e conseqüentemente impactam a vida cotidiana principalmente daqueles que sofrem a imposição de uma fronteira de segregação social, cultural e econômica.

Dentro do processo de surgimento, constituição e consolidação dos estudos de fronteira apresentado por Newman (2006, p. 4), ressalta-se que atualmente os estudiosos de fronteira estão “mais interessados na maneira como as fronteiras são socialmente construídas”, sejam elas físicas, de divisão entre Estados-nação, ou invisíveis aos olhos humanos, numa perspectiva mais sociológica como as fronteiras que dividem a sociedade em categorias ou segregam os indivíduos em diversos grupos étnicos, de gênero, religiosos, estrangeiros e socioeconômicos, dentre outras. Corroborando com Newman sobre os diversos tipos de abordagens, temáticas e focos nos estudos de fronteira, Cardin e Albuquerque (2018, p. 119) afirmam que além das políticas de securitização das fronteiras, outras temáticas surgem uma vez que a fronteira tem se mostrado “um espaço fértil [...] que congrega múltiplos temas de pesquisa” e assim:

A fronteira como lugar é um espaço intercultural de produção de identidades, alteridades, estereótipos e formas de discriminação, mas também de convivências, relações de parentescos, trocas culturais e simbólicas variadas com os vizinhos imediatos e com outros grupos étnicos e nacionais que vivem nessas cidades fronteiriças. Associados a essa dimensão de identidade e alteridade, estes lugares são repletos de memórias, narrativas e sentimentos de seus habitantes marcados pelos tempos heterogêneos da experiência fronteiriça. Os trânsitos transfronteiriços, circulações de pequenas distâncias entre países, marcam a região de fronteira. (CARDIN; ALBUQUERQUE, 2018, p. 119-120).

Como postulado por estes teóricos, uma região de fronteira se apresenta como um campo de pesquisa fértil do qual emergem diversas temáticas, focos e perspectivas. Dessa forma, as fronteiras invisíveis não deixam de serem reais e assim como as fronteiras físicas e visíveis, enquanto construções sociais, se configuram em processos que vão desde remoção, abertura, flexibilização se tornando mais permeáveis ou elásticas, até o fechamento mais rigoroso e a criação de novas fronteiras. Diante disso, Newman (2006) propõe que fronteiras sejam abordadas enquanto processo, sujeitas, portanto, a mudanças de acordo com as

dinâmicas sociais, históricas e políticas, e que não devem mais ser analisadas de forma estática.

Por meio desses teóricos, observar-se-á uma ampliação do âmbito dos interesses dentro dos Estudos de Fronteiras, assim como os apontamentos que direcionam a investigação para a maneira como as fronteiras são socialmente construídas a partir da abordagem das fronteiras enquanto processos. Seguindo essas perspectivas teóricas, este trabalho de pesquisa – que observou desdobramentos de construções identitárias e o cruzamento de barreiras de discriminação imposta à religiosidade e a musicalidade afro-amapaense, que usam a música como um meio –, essas fronteiras sociais serão abordadas enquanto processos.

#### 4.1 ENTRE A MPB E A MPA

Durante a pesquisa em campo, ficou evidenciada a dificuldade em lidar sobretudo com o rótulo “Música Popular Amapaense” e sua sigla MPA, que se tornou um assunto alvo de controvérsia e ao mesmo tempo delicado. Os termos ou rótulos empregados para esta qualidade de música produzida por estes músicos participantes desta pesquisa tem gerado uma certa tensão e pensamentos diversos entre os músicos, a Associação dos Músicos e Compositores do Amapá (AMCAP) e a mídia. Diante disso, este subcapítulo traz uma discussão teórica partindo do surgimento dos termos ou rótulos, uma mesclagem de camadas de narrativas que revelam diferentes concepções e contribuições teóricas para auxiliar nesta reflexão.

No campo dos estudos de Música, observam-se ainda debates em torno dos âmbitos e definições entre música erudita e música popular. Uma problemática antiga que persiste ainda hoje como a falta de definição consensual entre autores sobre o que de fato vem a ser “música popular” (NEDER, 2010). É importante salientar que, como vários outros conceitos pertinentes, as perspectivas sobre “música popular”, apresentam muitas variações de acordo com o período histórico e as áreas em que são teorizadas.

Possivelmente a problemática se concentra no termo “popular”. Hall (2003, p. 247) quando expressa que “tenho quase tanta dificuldade com ‘popular’ quanto tenho com ‘cultura’” traz uma densa discussão em torno das concepções e de suas fragilidades, desde o senso comum, definições mais comerciais ou mercadológicas até as diferentes perspectivas entre as áreas da Sociologia e da Antropologia.

Para o referido autor, o termo “popular” relativo ao coletivo de sujeitos, se torna “altamente problemático” uma vez que “guarda relações complexas com o termo ‘classes’” e

as relações de poder entre essas classes, se constituindo em um constante campo de luta (HALL, 2003, p. 262). Neste sentido, Newman (2006, p. 3-4) corrobora afirmando se tratar de uma “dinâmica inerente ao processo de fronteira” que demarca os diversos grupos se tornando uma prática que reflete “a forma como as fronteiras são administradas e autopropetuidas para benefício das elites políticas e econômicas, mas em detrimento de muitas outras”. Nesta reflexão sobre música popular vale acrescentar que para Hall (2003) o termo popular remete às classes populares desde as mais excluídas com sua cultura do oprimido ou de periferia até as classes chamadas de trabalhadoras que são foco e receptoras dos produtos manipulados da indústria cultural. Do outro lado, nessa relação de força e de poder, de dominação e subordinação, está seu oposto:

[...] o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence — não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é "o povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder. (HALL, 2003, p. 262).

É importante considerar que a indústria cultural não está no domínio das classes que Hall (2003) considera populares, mas faz parte do bloco do poder. Assim, para este autor é uma definição comercial e ingênua achar que uma música é popular porque as massas consomem esse tipo de música. E sobretudo, esconde toda a complexidade dessas relações entre classes e a natureza das relações de poder, dominação e submissão entre elas. Esta breve reflexão teórica mostra que a própria MPB nasce envolta numa atmosfera de contradições a partir do termo “popular”.

Por ser tratar de um debate muito extenso, que escapa aos limites e propósitos desta pesquisa, esta discussão não será aprofundada. No entanto, esta menção a complexidade que o termo “música popular” carrega, se torna oportuna diante do sentido de inferioridade atribuído ao rótulo MPA em relação a MPB, conforme observado durante os diálogos em campo.

Aranha (2019) em sua pesquisa “Música erudita e música popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945)” revela as principais correntes de pensamento dos principais intelectuais da área da Música, que integraram o Instituto Nacional de Música desse período e foram os responsáveis pela produção textual do periódico em questão. Este foi o primeiro veículo informacional acadêmico sobre Música do país. Da análise de seu conjunto de artigos, Aranha (2019, p. 75) destaca que, “os conceitos: música erudita (ME) e música popular (MP), estão fortemente imbricados à trama social”. Esta observação do autor leva em consideração que tais termos e seus sentidos são formulados e



mobilizados por autores que expressam as concepções de seu contexto social, político e histórico. Assim, reconhece-se que os termos e seus sentidos passaram por alterações ao longo do processo histórico pelo qual passou a música brasileira.

De acordo com Aranha (2019), na virada do século XIX para o século XX, junto à importantes mudanças como a abolição da escravidão, a invenção do fonógrafo e da radiofonia, a terminologia “Música de Autores Brasileiros” entra em desuso dando lugar ao termo “Música Brasileira” no âmbito dos estudos musicais nas primeiras décadas do século XX.

Sobre tal contexto impactado pelo surgimento do rádio e do disco, fragmentos extraídos do periódico em questão por Aranha (2019, p. 48) do tipo “[...] outro fator perigoso ao prestígio do músico é a crescente mecanização de sua arte. O rádio e o disco são seus inimigos, não só porque os reduzem à inatividade, como ainda porque contribuem, não poucas vezes para a deseducação musical do povo”, revelam o pensamento dos primeiros mobilizadores da área da música com a questão do mercado musical que vivenciava transformações profundas. Outro fragmento extraído por Aranha (2019, p. 48) mostra ainda a resistência destes intelectuais para com as novas tecnologias: “[...] essa super-saturação musical propiciada pelo acesso facilitado e repetibilidade infinita da obra em disco não pode, evidentemente, favorecer o mesmo enlevo espiritual que reserva a música produzida pelo próprio indivíduo”. Ante a tal contexto, o rádio e os discos eram vistos como uma ameaça à carreira de músicos e a qualidade musical da época.

É relevante frisar que são estes intelectuais conectados com seu contexto os primeiros formuladores e mobilizadores das concepções iniciais que refletiam um pensamento reflexivo e teórico acerca da música brasileira. Dessa forma, as concepções sobre música estão fortemente imbricadas com seu contexto social, político e histórico, pois antes de mais nada, constam como sendo construções sociais e estas por sua vez refletem amplamente os cenários, periodicidade e os fatores sociais. Para compreender a formulação dos termos e suas concepções é necessário observar os contextos históricos em que cada um foi formulado.

Contextualizando tal premissa, segundo Napolitano (2002), a partir da década de 1940, o rádio se torna um equipamento de comunicação em expansão nas classes populares urbana e gêneros musicais que representavam diferentes classes sociais como Baião, Samba Canção, Choro e Músicas Carnavalescas, passavam a ganhar espaço em sua divulgação. De acordo com este teórico, somente por volta de 1965 que surge o rótulo “Música Popular Brasileira” com a sigla MPB grafada em maiúsculo, como um tipo de gênero musical, sintetizando estas tradições musicais nacionais da época e intencionando nacionalizar e abarcar a Bossa Nova

com seus expoentes, “Vinícius, Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, [...] Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, dentre outros” (NAPOLITANO, 2002, p. 49). Para o autor, a tradição musical nacional, carregava o movimento em prol da valorização do folclorismo que vinha perdurando, cujo objetivo era defender e buscar a autentica cultura nacional, o puro nacional, uma música sem estrangeirismos que representasse a identidade nacional.

Neste período, o que se entendia por MPB, segundo Napolitano (2002, p. 44), “será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”. O termo Música Popular Brasileira já surge tentando aglutinar pensamentos e ideias divergentes como a utopia do puro e autêntico nacional com a “Bossa Nova” que claramente expressa o hibridismo entre musicalidades brasileiras com norte-americanas. Por isso, o pesquisador em tela vê com criticidade a dicotomia do termo “Música Popular”, visto que até então, o que se entendia como popular era relativo e sinônimo de “coisa do povo”. E sobretudo, por haver uma seleção ou eleição de público desta música dita popular e por levantar indagações sobre seu poder de alcançar todas as classes sociais, especialmente aquelas com longa historicidade identificadas como populares.

Apesar da valorização da tradição musical nacionalista e da Bossa Nova como ápice da MPB, Napolitano (2002, p. 45), relata que o movimento Tropicalista com Gilberto Gil e Caetano Veloso (1967 e 1968), surge em seguida como uma crítica à MPB, apontada por eles como uma expressão musical fortemente nacionalista e conservadora. Neste período, travaram debates transmitidos pela mídia exigindo mudanças de valores ideológicos, culturais e estéticos. Estas tensões dentro do campo da música brasileira são abrandadas pela repressão do regime militar (AI- 5), mostrando um inimigo em comum tanto para os tropicalistas quanto para os defensores da então MPB considerada nacionalista e conservadora.

Com base ainda em Napolitano (2002), sendo considerada uma música “cult” ou de “bom gosto” pelos setores intelectualizados, a MPB, a partir de 1972, além da Bossa Nova e da Tropicália, vai se abrindo a várias práticas musicais. A MPB passou a abarcar movimentos, grupos e cantores como “MAU (Movimento Artístico Universitário), de onde saíram Gonzaguinha, Ivan Lins e João Bosco, a parceria Vinícius-Toquinho [...] e o surgimento das ‘tendências’ mineiras e nordestinas” (NAPOLITANO, 2002, p. 48). Na sequência, vai se assinalando estéticas musicais bem distintas como os “Novos Baianos, [...] Rita Lee, Raul Seixas, [...] Secos e Molhados” e também uma linha mais romântica até Roberto Carlos com

“movimento Jovem Guarda e suas baladas e rocks ‘quadrados’” (NAPOLITANO, 2002, p. 49). Para concluir esta contextualização, chega a vez do Rock dos anos 1980 que será o seguimento que movimentará o mercado musical através da classe média jovem com uma grande representação de valores estéticos estrangeiros.

Tornando-se um campo amplo, reunindo e aglutinando tudo que movimentava o mercado musical, a MPB deixou de ser um gênero musical e sua sigla passou a definir um complexo cultural plural, como Napolitano (2002, p. 49-50) afirma:

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical.

Além do critério mercadológico que buscava classificar com base nos consumidores, que suscita muitos debates, o termo “MPB” se tornou elástico ou mais abrangente, comportando diversas tradições estéticas, vertentes e tendências. Antes, somente a classe média intelectualizada ditava o que poderia ser considerado MPB; com o tempo, outras camadas sociais acessaram através do poder aquisitivo este mercado cultural da música, inserindo seus gostos musicais como, por exemplo, o Brega (NAPOLITANO, 2002, p. 49). Neste sentido, começa-se a observar noções perceptivas de construções musicais por vias do hibridismo (PIEIDADE, 2005, 2011).

Buscando fundamentos teóricos para refletir sobre as constantes transformações dos termos e de seus sentidos – desde “Música de Autores Brasileiros” para “Música Brasileira”, em seguida transformada em “Música Popular Brasileira” com a sigla (MPB) e, conseqüentemente, com os rótulos que vão surgindo devido às construções identitárias em níveis regional ou estadual, como é o caso da MPA (Música Popular Amapaense) ou Música Regional, um dos objetos de estudo desta pesquisa –, este estudo recorre a mais dois estudos que serão brevemente apresentados entre as análises que se seguem. Estes foram selecionados levando em estíma suas contribuições para o direcionamento do olhar do pesquisador.

Álvaro Neder (2010) quando traça a trajetória de estudos e definições em torno do termo “Música Popular”, demonstra que os estudos acadêmicos e institucionais são recentes no mundo inteiro enquanto campo de estudo, que das definições e conceitos já apresentados, nenhuma se mostrou inequívoca. De acordo com este autor, o campo da música popular

devido as questões de falta de definição, teoria e abrangência, “tem levado pesquisadores a abandoná-lo quase por completo, adotando denominações individuais que terminam por aumentar a confusão, fragmentar ainda mais o campo e desunir os especialistas nesta área” (NEDER, 2010, p. 2).

Isto também ocorreu com esta pesquisa no início, quando buscava um termo alternativo, livre de contradições e de críticas experienciadas durante a pesquisa em campo. Apesar do rótulo “Música Popular Amapaense”, representada pela sigla MPA, ser utilizado amplamente pela mídia amapaense (rádio, televisão, blogs de notícia), em reportagens sobre esta musicalidade e até nos sites ou portais do Governo do Estado e da Prefeitura Municipal de Macapá, o termo ainda é controverso e suscita polêmicas e discussões. Revelou-se, por isso, um assunto bastante delicado para lidar durante a pesquisa em campo.

Ao argumentar que quando os pesquisadores adotam denominações individuais “terminam por aumentar a confusão, fragmentar ainda mais o campo e desunir os especialistas”, Neder (2010) ressalta que para comparar variadas tradições e analisar as transformações nas conotações e aplicabilidades da terminologia, as tradições não pode ser pensada ou teorizada por meio de percepções rígidas e/ou estáticas. Nesta mesma direção, Mércia Pinto (2011, p. 5) instrui que “melhor do que procurar uma definição estável, clara e unívoca, seria começar das experiências musicais que são comumente conhecidas como populares e então mostrar que elas não têm dimensão única, como muitos acreditam ter”. Diante destes direcionamentos teóricos, esta pesquisa se concentrou em observar os sentidos e os significados atribuídos pelos colaboradores desta pesquisa ao rótulo “MPA”.

Não somente esta pesquisadora, que no início também se preocupou com as possíveis críticas ao trazer este rótulo para o estudo, mas também alguns entrevistados e expoentes deste fazer musical, guardam reservas quanto à utilização deste termo, justamente para evitar as críticas e polêmicas. A exemplo disso, Osmar Junior quando falava sobre o uso do rótulo MPA respondeu que:

*Não! Eu troquei. Eu sou um geomúsico e minha música é uma geografia. Tem um professor que desenvolveu uma tese e trocou isso. E quando me perguntam por aí, porque a minha música é regional? Porque eu sou um geomúsico. Minha música é uma geografia. Tanto é que quem desenvolveu isso é geógrafo e pós graduado em geografia. [...] Eu não lembro bem o nome todo dele [esforço para lembrar], é Romulo Vasconcelos e nem o nome da tese dele. Ele diz que a geografia é musical, que existe a geografia musical e é a coisa mais lógica do mundo, né? A música é o próprio retrato da terra. Mas eu prefiro dentro de uma linguagem particular e científica “geomúsica”. Música regional, toda música é regional. Agora, MPA, eu não gosto. Não concordo. Isso é coisa do Heraldo. [...] É de um grande amigo meu. Veio do rádio essa ideia, do Heraldo Almeida. Tirou a gente da MPB e agora somos*

*MPA. Não tem muita lógica pra mim isso aí. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Pode-se notar uma preocupação por parte desse interlocutor com a adoção do termo MPA, que em sua leitura, pode implicar em sua exclusão da MPB. O trabalho de pesquisa que Osmar Junior se refere é de Rômulo Alves de Vasconcelos que em sua Especialização Lato Sensu em Metodologia do Ensino de Geografia, escreveu um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) com o título “Geomúsica: Um recurso pedagógico na obra tucuju de Osmar Jr.” orientado por Christiano Ricardo Santos. Buscando mais informações para entender o motivo que o levou a trocar MPA por Geomúsica, esta pesquisadora indagou ainda sobre como se sentia com o termo MPA e o interlocutor respondeu:

*Toda vez que eu vou falar disso, eu me atrapalho. Já falei disso no Sul do país, inclusive. O reporte disse, eu vi aqui que vocês têm Música Popular Amapaense e não seria Música Popular Brasileira também? Eu disse, é. Eu não gosto disso. Eu falei ainda pra ele: olha, mas isso varou, convencionou, o povo já parece que, o povo já reconhece. Ele perguntou: Mas não é estranho isso aí, não? Eu disse é. Lamentável. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Com esse depoimento, no qual o jornalista com seus questionamentos tenta colocar o artista numa situação constrangedora e desencorajá-lo a usar o termo MPA, podemos ter uma ideia das tensões em torno do rótulo MPA. Essa reação, aliada à outras observadas durante a pesquisa de campo, que se mostraram contrárias ao uso do termo MPA, sinalizam que a criação do termo MPA esteja sendo interpretada como exclusão do rol da MPB ou até mesmo como um desprestígio para a consagrada MPB que confere qualidade a seus produtos artísticos.

Na mesma direção, Zé Miguel, compositor e cantor dessa qualidade de música em questão, expressou sua inquietação e reservas em relação ao termo MPA, que considera um rótulo restritivo por excluir outras estéticas ou gêneros musicais que não podem ser considerados como “Música Popular Amapaense”, em sua percepção. Durante os diálogos, este artista respondeu que:

*Eu realmente não gosto desses rótulos. Eu acho que a música é uma expressão livre. Ela não pode ser delimitada por rótulos. [...] Eu gosto de pensar a música como música. E esses rótulos, eles meio que delimitam o teu espaço. Você é da MPA, então o teu espaço é daqui pra cá. Não, aqui é onde entra o Pagode, por exemplo, e você já não entra porque você é da MPA, tu tens que ficar pra cá. E é disso que eu não gosto, sabe? (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Além do termo MPA ou Música Regional, Zé Miguel cita outras terminologias adjetivas atribuídas aos músicos que construíram esse fazer musical comprometido com a “amapalidade”, termo que será abordado no próximo subcapítulo, e pontua que a MPA não dialoga com todos os gêneros e estéticas musicais, além de causar segregação e delimitações indesejadas.

*E a MPA, também é essa coisa das pessoas dizerem: Não, essa é a nossa música. É a nossa música bicho! Pera aí! Mas acaba delimitando e criando segregação ali das pessoas. E impede esse trânsito que é necessário entre as linguagens. Porque aí reduziria sua música a um estilo, uma estética e não te dar mais condições de ir além. E daí, eu não posso compor com quem compõe o Zouk, com quem compõe samba? Não, não, você não pode passar daqui porque você é da MPA. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Ainda na direção de pensar a MPA como um complexo cultural que, de acordo com a percepção de alguns músicos, abarca apenas certos estilos estéticos ou gêneros musicais e não dialoga com outros, além de delimitar e reduzir o alcance dos compositores em seus experimentos estéticos musicais, é possível citar o seguinte trecho da narrativa do referido interlocutor:

*Eu já ouvi exatamente essa frase: a impressão que a gente tem cara, é que vocês são inacessíveis. Eu não sou inacessível. Como eu vou ser inacessível se eu acho que Deus colocou a música na minha vida, exatamente pra me misturar com os outros e pra tocar a vida das pessoas através da música? Então os rótulos, eu me preocupo um pouco com eles. O rock é uma linguagem, mas quando você pega a MPA junta várias linguagens que podem estar contidas dentro daquele e transforma isso num seguimento. E seguimento é uma fatia da sociedade, ele é um Gueto. Entendeu? Onde as pessoas precisam estar contidas ali. É como se você estabelecesse uma barreira de contenção pra que as coisas não se misturassem. Por isso que eu não gosto desses rótulos. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Através dessa percepção, em que o compositor expressa as suas impressões, podemos observar indícios de que a MPA, em semelhança à MPB do final da década de 1960 e da década de 1970, descrita por Napolitano (2002), se torna um instrumento cultural, ideológico, que estabelece bases de seletividade, de julgamento e de revisão da tradição. No caso da MPB que “se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil” (NAPOLITANO, 2002, p. 49), havia um seguimento, tido como intelectualizado, que filtrava ou determinava o que podia ser considerado como “culto”, de “bom gosto”, com valor estético e que merecia ser abarcado pela sigla MPB (NAPOLITANO, 2002, p. 50).

De acordo com esse aspecto ou característica da MPA revelado por Zé Miguel (2021), podemos pensar que estamos diante do desdobramento de uma fronteira de segregação entre os músicos amapaenses, ou seja, da fragmentação ou compartimentação dos músicos dentro do cenário musical (NEWMAN, 2006). Observa-se em suas palavras que o rótulo MPA estaria abarcando um grupo de indivíduos músicos considerados inacessíveis por outros músicos, bem como a imposição de experimentos estéticos que absorve apenas elementos musicais de alguns gêneros e estilos musicais e não dialoga com outras linguagens.

Assim como Osmar Junior, que buscou uma denominação individual como o termo “Geomúsica”, Zé Miguel em resposta a definição de seu fazer musical, disse que “quando as pessoas perguntam isso, eu sempre uso uma expressão americana que é *World Music*. O que é a tua música? O quê que tu fazes? Você faz música regional? Nunca, eu faço *World Music*. O que é isso? Música do mundo. Música para o mundo” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). Nota-se o emprego de termos alternativos, e com alcance significativamente amplo, para evitar as contradições e os supostos limites inerentes ao rótulo MPA. Quando Neder (2010) alega que “seria impossível encontrar um termo livre de tais contradições, uma vez que tanto música como sociedade são atravessadas por elas”, está advertindo que qualquer outro termo estará carregado de contradições que emergem da própria sociedade que o formula. E acrescenta que o termo “Música Popular” e qualquer uma de suas variações, “é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação” (NEDER, 2010, p. 2). Para ele, o termo “Música Popular”, ou o nome (termo/rótulo) que se desejar, deve ser pensado apenas no âmbito da totalidade do campo musical que se estende para o passado em diálogo com a música erudita, com a *Folk Music* que resulta nas músicas regionais com características próprias pertinente aos espaços e territórios, e que se estende para o futuro, se tornando um campo em constante movimento de trocas, interações e nunca estático, pronto e acabado.

Com base em Pinto (2011), pode-se compreender o quanto as margens dos campos “erudito”, “folclórico” e “popular” se unem, se confundem, sem um âmbito estabelecido, com constante trânsito de elementos musicais, ou seja, de trocas entre si, às quais Piedade (2011) pontua como sendo expressões de hibridismos. Apensar de ser um terreno pouco estável e delicado, devido às questões de falta de definição do termo, conceito, teorias, metodologia de análise e de âmbitos definidos, Pinto (2011) encoraja os estudantes e pesquisadores a não desistirem do campo ao orientar que:

Melhor do que procurar uma definição estável, clara e unívoca, seria começar das experiências musicais que são comumente conhecidas como populares e então mostrar que elas não têm dimensão única, como muitos acreditam ter. Só assim será possível delimitar o campo a ocupar e humildemente dizer: “É nesta fissura, neste pequeníssimo orifício, que vou ver o fenômeno”. Foi contando com todas essas discussões muitas vezes contraditórias, neste terreno pouco estável, pouco definido, que escolhi trabalhar. Só assim hei de fazer o melhor a que me propus. (PINTO, 2011, p. 7).

Observa-se neste trecho, o apontando de um caminho para pesquisadores que se propõem a trabalhar neste campo pouco estável. Assim como o termo “Música Popular”, que ainda não alcançou uma definição unívoca, bem como de definição de suas margens em distinção de outros campos como o erudito e o folclórico, o termo MPB ao longo do seu processo histórico vem sofrendo modificações de sentidos e sendo usado para designar conjuntos de gêneros e de criações estéticas diferentes em cada período ou época. O diálogo com esses autores supramencionados conduz ao entendimento de que a falta de conceito, de definições e o uso do termo “Música Popular”, como é o caso do rótulo MPA, não deve ser uma preocupação a ponto de recorrer a outros termos ou até mesmo abandonar a pesquisa ou evitar a delimitação de temas nesta direção.

Como explicado por Neder (2010, p. 2), “é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação”. Muitas pesquisas mostram uma tendência de utilização do termo “Música Popular” por diversos estados da federação para revelar a diversidade e distinguir da identidade nacional que tende a unificar e anular a diversidade. Como reação a esta unicidade que a identidade nacional impõe, as regiões, os Estados e os diversos grupos articulam suas identidades utilizando a música como meio (NICOLAU NETTO, 2014).

Neste estudo que analisa vozes e discursos, uma rede de contatos foi se criando na qual alguns interlocutores indicaram outros que podiam contribuir em outros aspectos ou com mais informações para a pesquisa em perspectiva. Com isso a rede de contatos e de interlocutores passou a aumentar. Foi assim que a presente pesquisa chegou a Heraldo Almeida, Marcelo Dias e Leonardo Trindade.

Citado por Osmar Junior como um possível formulador ou mobilizador do termo MPA, esta pesquisadora conseguiu contactar e teve acesso ao radialista e também compositor Heraldo Almeida. O encontro ocorreu no estúdio da “Radio Diário FM 90.9”, espaço no qual o entrevistado participante apresentava seu referido programa “O Canto da Amazônia”. A conversa sobre a MPA se deu durante o programa por ele apresentado, que em um dado momento convidou esta pesquisadora para falar ao vivo sobre a presente pesquisa.



Quando perguntado sobre como poderia ter surgido o termo MPA, Heraldo Almeida respondeu: “Não sei como. Mas sempre ouvi ele. Não sei quem criou. A AMCAP no DVD, já vem - Música Popular Amapaense - que é a música produzida aqui” (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal). Nota-se que ele revela que ouvia o termo MPA antes de adotá-lo em seu programa e aponta um DVD produzido pela Associação de Músicos e Compositores do Amapá (AMCAP) que já trazia o rótulo Música Popular Amapaense. Esse DVD, intitulado “Especial da Música Popular Amapaense”, foi gravado em 2005, segundo Marcelo Dias que foi o presidente da AMCAP neste período. E, em sua gestão promoveu a gravação do referido trabalho, DVD, no Teatro das Bacabeiras, onde reuniu 20 músicos entre compositores e intérpretes, além da banda base que acompanhava cada apresentação.

Como será melhor detalhado, Heraldo Almeida adotou o rótulo MPA em seu programa “O Canto da Amazônia”, criado entre 2008 e 2009 após a gravação do DVD *Especial da Música Popular Amapaense* pela AMCAP em 2005. O interlocutor se tornou um defensor do termo colocando que “MPA foi uma expressão criada, esse programa defendeu aqui isso e eu defendo até hoje. O que é MPA? Música Popular Amapaense com esta linguagem amazônica, cabocla e ribeirinha que canta as nossas coisas. Essa é a MPA. É o que este programa toca” (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal). Com relação ao objetivo do seu programa de rádio, ele explica que:

*Chegamos à conclusão que tinha muita produção e de qualidade, mas pouca escoação porque a gente não tinha [meio de divulgação dessa música]. Eu tenho um colega chamado Jota Ney que está há 40 e poucos anos no ar, mas o Ney tocava de tudo e não tinha um programa específico, precisava construir. [...] Eles dizem [Músicos] que a música amapaense, em termos de divulgação, tem dois momentos, um antes do programa e um depois do programa. [...] Então, muita gente diz, pô nós começamos a conhecer as músicas depois que tu começaste a tocar no programa. Antes não tinha Marabaixo nos rádios, não tocava Marabaixo de jeito nenhum. E já vieram vários grupos aqui, né. (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal).*

No decorrer de sua entrevista, Heraldo Almeida revela que a seleção do repertório de seu programa de rádio está amparada na valorização dessa “linguagem nossa, de falar do açaí, do rio Amazonas, da floresta” (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal). Por linguagem, nota-se que se refere aos temas abordados nas letras das canções. Essa rigorosa seletividade já lhe rendeu algumas polêmicas, como explicado por ele da seguinte forma:

*Eu tive algumas briguinhas com alguns colegas. Poxa, a gente toca rock aqui na praça. Eu entendo vocês, só que se vocês tocarem um rock sem esta identidade que eu cito, você acaba sendo igual a todo mundo que toca rock, que toca o rap. É*

*popular. Mas eu falo do que o programa defende, com essa linguagem. [...] Aí o Gaia fez uma sacanagem comigo. Ele fez uma [Música] “Pra não dizer que não falei do açaí” só pra brincar comigo. Então assim, eu entendo só que, por exemplo, o samba e o pagode, a garotada está matando a pau aqui. Só que tocam o que toca o Brasil, não a sua identidade. Aí vem o Sambarte, samba com arte, que foi criada há 30 anos. Eu fiz parte. Que é uma música autoral, mas com essa linguagem nossa, de falar do açaí, do rio Amazonas, da floresta, né. Então nós temos um samba aqui, um movimento de samba com essa identidade nossa. Então é isso que eu falo, Música Popular Amapaense. Ah! Por que não dá Amazonia? Porque a gente vai abrir muito e a gente precisa firmar a nossa Música Popular Amapaense. O Pará tem um projeto chamado “Música Popular Paraense” que é essa linguagem. Eu acho legal porque firma o local, eu acho que a gente precisava dar essa identidade. [...] Quando dizem: Mas Heraldo, a gente também toca popular. Eu digo: Mas, e a linguagem? Qual é a linguagem utilizada? É uma linguagem mais aberta. Então este programa respeita, mas prefere defender esta temática, identidade, resistência e valorização das nossas coisas. (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal).*

Essa narrativa deixa a mostra que houve questionamentos e sugestões para que em vez de Música Popular Amapaense, fosse “da Amazônia”, ampliando o escopo para tratar da região como um todo. Ele demonstra reconhecer as dificuldades de se ter uma base identitária devido à multiplicidade de ritmos e de espectadores. A MPA passa a ter um programa empenhado em sua divulgação que é transmitido de segunda a sexta-feira das 16 às 17 horas pela emissora *Radio Diário FM 90.9* do grupo Diário de Comunicação.

Na pesquisa de campo, conforme as indicações feitas pelos primeiros interlocutores participantes desta pesquisa, outros interlocutores foram sendo contactados e suas narrativas se tornaram importantes para desvendar e tecer um panorama dessa musicalidade. Sendo, supostamente, a AMCAP a primeira a utilizar o termo MPA, buscou-se contato com essa associação. Porém, antes de conseguir a agenda de uma entrevista e de visita a essa entidade, conseguimos uma entrevista com Marcelo Dias que atualmente é vereador do Município de Macapá, mas, como músico, também foi presidente da AMCAP e participou da fundação dessa associação.

Em entrevista concedida em março de 2022, Marcelo Dias abordou sua trajetória musical, cujo início se deu ainda em Belém, no Estado do Pará, onde nasceu. Desde suas primeiras experiências musicais, o interesse por uma música regional já se fazia notar, conforme ele próprio revela em sua fala. Sua atuação no campo da “Música Paraense” é um importante preâmbulo de seu posterior protagonismo na AMCAP, além de sua atuação na chamada MPA, que não é feita apenas por músicos amapaenses. Com isso, o artista em menção relata: “então, quando eu estava em Belém eu focava na ‘Música Paraense’ e na ‘Música Amazônica’. E quando eu vim pra Macapá, eu praticamente incorporei na mesma hora as músicas daqui” (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal). No Estado do Amapá,

já havia músicos e grupos musicais em atuação, conforme demonstrado no capítulo anterior que apresentou um panorama do surgimento e consolidação dessa música.

Para se chegar à origem do termo MPA, Marcelo Dias lembra que partiu de uma ideia do diretor da *TV Amapá*, o senhor Jorge Trajano que na década de 1990 reuniu os músicos que estavam se destacando e produziu videocliques. O resultado dessa iniciativa é revelado em suas próprias palavras quando diz: “começou a tocar os cliques das músicas no intervalo da *TV Amapá* e essa música tomou um corpo enorme” (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal). Essas gravações em vídeo receberam o nome “Especial da Música Popular da Amazônia”. Comparando com este especial produzido pela *TV Amapá*, Marcelo Dias acrescenta que “o deles era ‘Especial da Música Popular da Amazônia’ e o nosso depois foi ‘Especial da Música Popular Amapaense’” (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal). Essa iniciativa da *TV Amapá* de fazer o “Especial da Música Popular da Amazônia”, impulsionou a criação da AMCAP, como informa Marcelo Dias:

*Daí então, logo depois em 1996, surgiu a AMCAP que tomou pra si toda essa situação. [...] Aquela ação da TV Amapá mostrou que a gente, que juntos tínhamos força. [...] Tivemos dois momentos. Um com a TV Amapá que se engajou [na divulgação] nessa música Amapaense na rádio, na TV, no Amazon Sat que era o canal que era transmitido via satélite pra todo o Brasil. Botavam nossos Cliques lá, direto. E também, quando nós tentamos buscar patrocínio no Governo do Estado. O governador mandou tipo assim, se organizem para o governo poder ajudar. Então foi aí que nós pensamos a AMCAP também. Fazer a Associação pra que nós tivéssemos esse CNPJ para trabalhar com o Governo do Estado também.* (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal).

Tal experiência parece não apenas ter motivado a criação da AMCAP, mas também do termo Música Popular Amapaense. Para Marcelo Dias, foi assim que surgiu o termo e reforça dizendo que “logo após a situação do Especial da *TV Amapá*, daí em diante, nós assumimos a Música Popular Amapaense. Então foi daí que surgiu essa nomenclatura” (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal).

De acordo com os decretos e documentos de leis emoldurados, juntamente com a Galeria dos Presidentes fixados numa parede, logo na entrada do prédio da AMCAP, sua fundação data de 12 de junho de 1996 e seu primeiro presidente foi Válber Silva. Em sua gestão, a AMCAP arrematou todos os músicos relacionados à MPA e gravaram o primeiro CD conjunto intitulado “Canto de Casa”. Na gestão de Marcelo Dias, que foi o quarto presidente, gravaram o primeiro *DVD Especial da Música Popular Amapaense*, em 2005. Quanto às polêmicas em torno de termo Marcelo Dias acrescenta ainda:

*Algumas pessoas tentam falar alguma coisa, que não existe [MPA] e tal, essas coisas. Mas a gente assumiu isso mesmo. Então a gente canta MPA. [...] Está dentro da MPB como uma playlist ligada ao Amapá, vamos dizer assim. Que o pessoal pode conhecer um pouco da cultura amapaense, das poesias do nosso cotidiano [...] pra dar uma identidade. Pra dizer: Olha, isso aqui é a música feita no Amapá, com ritmo amapaense e com as poesias amapaenses. Mas não tem nada que impeça dele estar no mesmo bojo de qualquer música. Ela pode tocar numa playlist de MPB da mesma forma que toca uma música de qualquer lugar, entendeu? E lá na hora não precisa verificar, aqui é música de fulano de tal e MPA. Não! É música brasileira, só que tem a sua regionalidade. (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal).*

Nesses trechos da entrevista, se apresenta uma possível origem do termo MPA ligada ao surgimento da AMCAP, e nota-se ainda que no discurso de Marcelo Dias, a MPA é vista como um ícone de representatividade de uma identidade amapaense em construção. Depois de Marcelo Dias, conseguimos uma entrevista na AMCAP com o atual presidente Leonardo Ferreira Trindade que acrescenta mais informações a esta trajetória. De acordo com Leonardo Trindade:

*A AMCAP surgiu em 1996 com a necessidade de fazer um sindicato. Porque a ordem dos músicos começou a enfraquecer no Amapá. Aí começou a ideia de fazer um sindicato só que era muito burocrático fazer um sindicato na época. Aí, houve a necessidade de se criar uma instituição pra defender essa ideia dos nossos artistas, dos nossos cantores, defender a nossa causa, poder lutar juntos. [...] O Primeiro presidente foi o Valber Silva e inclusive a reunião de fundação foi na casa dele. E estiveram lá o Marcelo Dias, Amadeu, o Queroga, enfim, tudo no ano de 1996. AMCAP é uma instituição privada, jurídica, de utilidade pública, sem fim lucrativo e com atividade filantrópica. Sustentada por artistas associados e representados. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

Sobre a utilização do termo MPA pelos primeiros idealizadores e fundadores da AMCAP, Leonardo comenta que:

*Aí, primeiro, a gente começou a falar de Música Popular Amapaense, porque tinha a MPB, a Música Popular Brasileira e como a gente queria separar da Música Popular Brasileira que é uma identificação nacional, geral, aí nós vamos fazer a Música Popular Amapaense que é a nossa. [...] Aí nós começamos a trabalhar em cima dessa identidade, que é a música popular amapaense. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

Observa-se que o rótulo MPA aparece como um ícone ou símbolo relacionado com um discurso de construção de uma identidade estadual para fazer frente a uma identidade nacional. Todas as narrativas que foram ouvidas separadamente em dias diferentes, trazem em seu discurso uma intenção de construção de uma identidade amapaense que tem a música como seu principal meio. Este assunto será melhor abordado no próximo subcapítulo.

Ao se pronunciar a respeito do repertório, dos estilos estéticos e gêneros musicais que fazem parte deste complexo musical que é a MPA, Leonardo Trindade coloca alguns exemplos como “nós temos letras, músicas populares amapaenses em ritmo de samba, [...] no ritmo de brega, [...] no ritmo de pagode e a gente tem música popular amapaense com o ritmo de batuque e com ritmo de Marabaixo, com a essência de tudo aquilo que temos de amapalidade” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal). Esta descrição de Leonardo, que parece incluir muitos estilos e gêneros musicais, leva a problematização se o que define ser MPA ou não, seriam as letras das canções que abordam elementos culturais amapaense? Porém, quando perguntado se abarca a música sertaneja, em alta em todo Brasil e que no Estado do Amapá não é diferente, ele responde que “a música Sertaneja ela tem um segmento de letra, de instrumentos que são usados, que pouco releva a nós. Nós aqui, trabalhamos muito pouco com viola, violão de 10 cordas, violão de 12 cordas, acordeão, sanfona, gaita e ritmos quebrado de percussão” e acrescenta ainda:

*Se você pegar alguém que hoje é da MPA, pegar os meninos e as meninas que cantam Música Popular Amapaense e você perguntar pra eles: Quem são os seus artistas que você ouviu antes de ser cantor, cantora ou compositor? Não vai ter nenhum sertanejo. Vai ter Caetano Veloso, Chico Buarque, Maria Betânia, Gal Costa, Zizi Possi, entendeu? Vai ter os Demônios da Garoa, a gente vai ter Gilberto Gil, Djavan. São as coisas que a gente cantava nos botecos, nos bares, nos bailes, [...] antes de começar a produzir. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

E, assim como as contradições em torno do termo “música popular” e do rótulo MPB, que são as contradições das próprias dinâmicas sociais que produzem esses rótulos e essas músicas, como mostraram Napolitano (2002) e Neder (2010), a MPA também revela contradições, uma vez que é criada em distinção da MPB para expressar sua especificidade, ela tem como referência os principais expoentes da MPB. Em semelhança a MPB que se comportou como um filtro organizador do que poderia ser considerado MPB ou não, a MPA demonstra tendências de seletividade. A criação da MPA, neste sentido, está relacionada à articulação de uma identidade cultural local frente a uma identidade nacional que tende a unificar as diferenças e como uma alternativa musical diante da “invasão de outras linguagens”, como pode ser visto no trecho abaixo disposto:

*A Música Popular Amapaense não é um ritmo, ela é uma causa. A Música Popular Amapaense é um movimento. A Música Popular Amapaense é um motivo que nós temos para gostar das nossas coisas. Então assim, ela não é um ritmo barrista, ela é um ritmo protecionista. Nós nos protegemos com a Música Popular Amapaense da invasão de outras linguagens que não nos identificam, entendeu? (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

Este estudo abriu espaço para as vozes desses músicos que atuam como agentes sociais, que falam do que fizeram e contribuem para desvendar o mundo da música amapaense. Essa contribuição permite tecer um panorama onde seus acontecimentos históricos, suas concepções e intenções nos levam a refletir sobre os sentidos atribuídos. Dessa forma, se faz necessário não somente a análise das obras musicais, mas também dos discursos e dos contextos em que essa musicalidade se desenvolve. Este panorama construído a partir da análise e articulação dos discursos que revelam as experiências de cada interlocutor é fundamental para entendermos o contexto sociocultural, político e histórico em que esta musicalidade foi construída. Vale ressaltar, ainda, que para Napolitano (2002, p. 19), a MPB não passa de um rótulo em que,

Em consequência disso, o “gosto” e a “livre-escolha” seriam apenas categorias ideológicas, pura “ilusão de subjetividade”, produzidas pela indústria cultural através de estratégias de “rotulação” do produto musical, que providencia marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato era indiferenciado [...].

Nesse tópico, deslocou-se a atenção da preocupação com os conceitos, das definições e das diferenças entre os termos, para a observação desse fenômeno de natureza sociocultural. Dessa forma, este estudo não se ocupa em trazer uma definição mais aceita ou a defesa do termo. Portanto, se ocupa da observação e reflexão dessa dinâmica social. No próximo subcapítulo serão analisados possíveis processos identitários enquanto fronteiras sociais, muito comentados pelos interlocutores desta pesquisa.

#### 4.2 PROCESSOS IDENTITÁRIOS ENQUANTO FRONTEIRA SIMBÓLICA

Conforme já foi mencionado antes, se convencionou chamar este repertório autoral próprio do Estado do Amapá de Música Popular Amapaense com a sigla MPA e como evidência observamos o texto *Amapá e o Jeito de Ser do Povo Daqui* que se encontra no Portal do Governo do Estado do Amapá que diz, “[...] quando o Amapá estava prestes a se tornar Estado, daí o surgimento do que hoje se conhece por MPA. Pois, essas canções afloraram o sentimento de amapalidade, principalmente, na década de 1990” (GEA, 2017). Nesta passagem, chama a atenção o emprego da palavra “Amapalidade” como sentimento aflorado pelas canções da MPA. Percebe-se, ainda, que o neologismo que conta com o sufixo “idade”, também remete a uma ideia de identidade.

A palavra “amapalidade” expressada nesse texto se encontra em algumas das falas nas entrevistas concedidas como a de Leonardo Trindade. O artista entrevistado pontua que: “Nós pensamos assim, eu falo como presidente da AMCAP, nós temos aqui vários associados e a gente fala muito dessa questão de amapalidade, de defender nossas coisas, fazer com que as pessoas nos aceitem e nos respeitem como nós somos” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal). Em outro momento da conversa, quando menciona que a AMCAP não exclui ou discrimina nenhum tipo de música, ele acrescenta: “Nós temos que respeitar o trabalho de todo mundo. A pessoa que tem a capacidade de compor, de cantar e de tocar um instrumento, a gente tem que respeitar. O que nós não podemos é deixar que invadam esse projeto de identidade e de amapalidade” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal). Observamos nesta narrativa a defesa de um empreendimento que chamam de Projeto de Identidade e de Amapalidade.

Em outros depoimentos coletados no trabalho de campo, também se destaca esse discurso em torno da construção de identidade. É o caso do jornalista Heraldo Almeida, que em entrevista disse: “O Pará tem ‘Música Popular Paraense’ que é essa linguagem. Eu acho legal porque firma o local. Eu acho que a gente precisava dar essa identidade. A gente precisava de uma música que tivesse a nossa cara, a nossa identidade, então essa música regional tem”. E, em outro momento disse: “eu vejo uma necessidade também da gente firmar, se não a gente ia acabar sendo tudo americanizado e firmar a nossa identidade. Que não tinha, né?” (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal). Essa necessidade de construção de uma identidade cultural para os amapaenses é percebida também neste trecho abaixo:

*Quando dizem: mas Heraldo, a gente também toca popular. Eu digo: Mas, e a linguagem? Qual é a linguagem utilizada? É uma linguagem mais aberta. Então este programa respeita, mas prefere defender essa temática: Identidade, resistência e valorização das nossas coisas. [...] Tem que ter uma temática da nossa região, do que é nosso, sobre quem somos. Eu falo e defendo porque a gente precisa firmar uma identidade que a gente não tinha antes. Tudo que vinha pra cá, nome de lojas, das bandas, as músicas, eram cantadas sem a nossa identidade. A gente cantava tudo o que era dos outros. Então a gente precisa firmar o nosso ponto, a gente precisa dizer que aqui se produz música e arte com a nossa linguagem amapaense. MPA, Música Popular Amapaense, a música que eu defendo e a música com nossa linguagem cultural, regionalizada, tempero nosso, de rio, da fauna e flora de um modo geral. Das personalidades, do Batuque e do Marabaixo, essa é a Música Popular Amapaense que o programa defende. (HERALDO ALMEIDA, 2021. Informação verbal).*

Na perspectiva deste trabalho de pesquisa, para não se tratar apenas de um estudo empírico baseado em poucos casos isolados, apresentaremos outras perspectivas apontadas

nas entrevistas ouvidas separadamente, em dias diferentes, que trazem inquietações em torno de uma identidade cultural na qual estes músicos tomaram para si a responsabilidade e a defesa de uma musicalidade que reflete uma identidade cultural de seu Estado/território. Nesta seara, Osmar Junior falando de seu fazer musical coloca que “enquanto eu estiver sendo útil na minha temática musical, para mim a arte tem sentido” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal). Em seguida complementa a exposição de seu pensamento quando fala que suas músicas “têm caráter de militância e as principais pautas são o meio ambiente e identidade cultural, mais precisamente do Estado do Amapá”, mostrando um propósito relacionado à defesa do meio ambiente e à construção de uma identidade cultural.

Para demonstrar algumas nuances deste processo de construção identitária é válido observar o ponto de vista apresentado pelo artista Val Milhomem. Em entrevista, enquanto relatava sobre o início de sua vida musical, que começou como intérprete de MPB e de um repertório que ele chama de “Amazônida”, afirmou:

*Mas a gente veio fazendo música Amazônida e Música Popular Brasileira no geral, aquilo que se ouvia, e eu confesso que depois de um tempo começou a me incomodar aquilo. Começou a me incomodar o fato de a gente não ter uma música que tivesse uma identidade nossa, que tivesse a nossa digital. Precisava-se imprimir a nossa digital na construção da nossa musicalidade. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

A ideia da construção ou fortificação de uma identidade emanada a partir da cena musical é apontada também na fala do músico Zé Miguel. No transcorrer de suas explicações, em vários momentos, falou sobre “identidade” que se tornava um assunto relacionado com seu fazer musical e com a construção de um fazer musical desenvolvido em conjunto com outros músicos próximos a ele (Val Milhomem, Osmar Junior, Amadeu Cavalcante e Joazinho Gomes). Em sua fala, utilizou de forma recorrente o pronome pessoal no plural “Nós”, que dá uma ideia de grupo, ou a locução “A gente”, que também expressa a ideia de coletividade. Com isso, infere-se que o artista está sinalizando um trabalho conjunto quando coloca que, “Nós sempre tivemos um problema sério com esta questão da identidade. Com a nossa questão de identidade cultural. E você sabe que música é um elemento muito forte de emanção das identidades culturais” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). Esta conotação de um trabalho construído de forma colaborativa pode ser constatada quando o entrevistado fala da cultura afro-amapaense. Assim, salienta que “Nós não tínhamos essa identidade manifestada. A identidade estava lá, ela era manifestada através da nossa cultura popular. Mas essa cultura popular, estava restrita ao gueto, né. Ao Curiaú [diz, referindo-se ao Quilombo do



Curiaú ou à comunidade afro-amapaense que lá reside]”. Em sua narrativa, Zé Miguel também apresenta considerações sobre o contexto sociocultural do Amapá que, segundo ele, foi o ponto que despertou a necessidade de articulação de uma construção identitária, como se nota no seguinte trecho:

*A Música, ela meio que delinea essas identidades. E aqui no Amapá era muito complicado isso porque esse processo todo que a gente falou antes da indústria cultural americana que invadia, a gente não tinha uma identidade definida. A única coisa que definia o Brasil como identidade musical era o samba e o carnaval do Rio de Janeiro. Agora, a gente está aqui, distante, num estado quase 3 mil quilômetros do Rio de Janeiro e o povo aqui tentando reproduzir o carnaval como os caras faziam lá. Então a gente ficava meio que perdido nisso, sobrando, sabe? Que a gente nunca conseguiu fazer um carnaval como os cariocas fazem e também não conseguimos construir um carnaval com a nossa cara. Diferente por exemplo, do Recife e da Bahia. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Nota-se uma menção acerca da construção da identidade nacional sob os ícones “Samba” e “Carnaval” que influencia o surgimento de escolas de samba no Amapá. Vale destacar que a comunidade afro-amapaense retirada do centro da cidade a partir do ano de 1944 e dividida nos bairros Favela e Laguinho, além da divisão dos festejos e dos Santos, ficando a comunidade da Favela com a Santíssima Trindade e o Laguinho com o Divino Espírito Santo, também empreenderam a criação de duas das principais Escolas de Samba da capital amapaense. No Laguinho, a escola Associação Universidade do Samba Boêmios do Laguinho foi criada em 02 de janeiro de 1954 e na Favela, em 15 de dezembro de 1957 é criado o “Grêmio Recreativo Escola de Samba Maracatu da Favela”, segundo Francisco Lino da Silva (2022), morador do Bairro do Laguinho.

Ainda descrevendo o contexto sociocultural do Amapá e a necessidade de articulação da identidade por meio da música, Zé Miguel acrescenta que:

*Porque nos incomodava essa questão da identidade cultural muito enfraquecida do povo. [...] As pessoas saíam daqui pra estudar em Belém, quando perguntavam de onde era? Diziam: Não! Sou daqui mesmo. As pessoas tinham vergonha de dizer que eram do Amapá. Aí traziam o Carimbó pra cá. [...] Nós fizemos campanha contra isso, tinha uma música que a gente fez “Felicidade é viver num lugar onde a gente se sintam bem. Conviver entre aves e peixes, flores e frutos. Toda felicidade é viver no Amapá. É rever esse povo sorrindo todos os dias. O Amapá me dá orgulho demais.” A gente carregava esse compromisso. Isso aqui foi uma campanha de valorização da identidade cultural do povo do Amapá. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Esses relatos reforçam que MPA se insere num movimento de construção de identidade, ou conscientização por meio da música. Esse mesmo músico também fala dos resultados do trabalho por eles empreendido quando coloca que:

*Agora não, já tem uma coisa mais forte e as pessoas já se identificam mais né, com sua própria música. Elas têm essa música como bandeira. Eu fico muito feliz quando pessoas fazem um story no Instagram, e me marcam. Eu abro “meu endereço é bem fácil” [canta sua música Meu Endereço], sabe, as pessoas têm orgulho disso. E as pessoas antes tinham vergonha. Tinham vergonha da sua própria identidade. Então eu gosto de pensar que nós tivemos assim, um pouco de importância neste processo, nessa transição de uma comunidade que sentia vergonha da sua identidade e que se escondia. [...] Porque não era só uma coisa de fazer música, a gente queria interferir no mundo né? (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Na mesma direção, Fernando Canto, que também é músico, se insere neste contexto musical amapaense fazendo parte da primeira geração de compositores do Amapá e também como um dos fundadores do *Grupo Pilão* criado em 1975. Como interlocutor desta pesquisa, em entrevista, também fala da construção identitária usando a música como um meio.

*Nós temos muitas identidades, como diz o Hall, “a identidade é móvel”. Mas o que significa isso? Depois da criação do território do Amapá, começaram a ter levas de migrações pra cá e as coisas foram se modificando muito com a chegada do rádio, dos jornais, veículos de comunicação de um modo geral. E ainda enquanto território, foi estalada a televisão, enfim, uma rede de comunicação que permitia também que essas influências de fora estivessem bem mais presentes aqui. [...] Faltava construir porque todas as referências aqui, eram de fora. Todas, inclusive as musicais. E era necessário que tivesse alguma coisa. Como é que a gente vai se sentir eternamente colonizado? Eu questionava sobre isso, porque o grupo Pilão não era simplesmente de fazer, tocar e dizer olha nós fizemos isso. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

Ao mencionar a obra do sociólogo britânico-jamaicano Stuart McPhail Hall, o entrevistado, que também é sociólogo e doutor na área da sociologia, demonstra como essa intenção de construção identitária através da música é algo consciente em seu projeto artístico. Em sua obra Hall (1997) salienta que:

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo formadas culturalmente. Isto, de todo modo, o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora dela. (HALL, 1997, p. 26).

No intento de relacionar a música com a identidade amapaense, de acordo com Fernando Canto, o grupo *Pilão* fez pesquisa em todo o Estado do Amapá buscando conhecer e agregar em seu fazer musical as musicalidades locais:

*Quisemos dar uma dimensão maior, especialmente, para a Música Amapaense. Tanto que nós mapeamos praticamente todo o, no caso o território do estado, desde canções indígenas dos índios lá do Oiapoque, Boi Bumbá, o Marabaixo, o Batuque, Folias, Pássaros nos ninhos, Coatá - que é um macaco - que estava desaparecido lá no Bailique e Baixo Araguari e que hoje retornou em função desta gravação que a gente fez. E ficaram de fora algumas coisas que não tem uma musicalidade que a gente precisava. Do tipo, as músicas do Sahiré que praticamente estão desaparecidas, que é uma música mais indígena, que era dançada aqui em Mazagão e hoje sobrevive em Alter do Chão [Pará] assim como o Marabaixo que também tem lá. Mas o Marabaixo de lá é basicamente só o mastro e não tem o ritual que tem aqui, e foi levado por gente daqui, segundo Nunes Pereira, um etnólogo que fala a respeito do Marabaixo daqui. Tanto aqui como Marabitanas no Amazonas próximo à fronteira com a Venezuela. O Sahiré tinha uma tendência mais indígena, inclusive Sahiré é uma cruz de algodão que hoje usam muito sofisticadamente lá em Alter do Chão com enrolamento de fitas, dessas festas religiosas e coloridas. (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).*

Corroborando com Fernando Canto, outro interlocutor que também é integrante do grupo *Pilão*, Leonardo Trindade disse: “Só que o nosso grupo, ele tem uma especificação, a gente trabalha com pesquisa musical. [...] Então dentro do trabalho do Grupo *Pilão* a gente tem gravação de Marabaixo, de folia, de batuque, de Coatá e de música indígena” (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal). Em outro momento da conversa, ele fala um pouco mais sobre o Coatá<sup>12</sup>, “e nós fizemos uma música e gravamos ‘Ah meu Deus que coisa boa, é dançar o Coatá’ [trecho cantado], essa dança, ela originou-se dos passos do macaco. O macaco andando, aí as pessoas começaram a dançar”.

No encarte do CD *Na Maré dos Tempos* de 1996, do Grupo *Pilão*, está um pequeno texto sobre o Coatá, logo abaixo da letra da música como se pode contemplar a descrição abaixo:

O Coatá é um macaco que anda meio desengonçado. Mas esta música é parte de uma dança praticada até há algumas décadas no Baixo Araguari, interior do Amapá, quando homens e mulheres imitavam o seu andar. Dançavam nos dias de festas, até a chegada da primeira aparelhagem de som na região. É mais um resgate do nosso Cancioneiro feito pelo GP, que também objetiva a pesquisa da música popular do Amapá. (GRUPO PILÃO, 1996).

No trecho acima, pode-se perceber que o Coatá foi uma dança criada a partir da observação dos passos do Coatá, que é um primata popularmente reconhecido por sua forma engraçada de se locomover e que foi sendo substituído pelo Brega com “a chegada da primeira aparelhagem de som na região”. E de acordo com a primeira citação de Fernando Canto, o Coatá “retornou em função desta gravação que a gente fez” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal), que é o CD *Na Maré dos Tempos*.

<sup>12</sup> Disponível no link: <https://youtu.be/yF7jaOPFD70>

Assim, Fernando Canto, apesar de manter esse viés de valorização da cultura local para contribuir com a construção identitária do Estado, também demonstra alguma reserva e preocupação com eventuais consequências de uma possível ideologização da identidade, que é explicado por ele da seguinte forma:

*Olha a intenção era essa. Era mapear o Estado no sentido musical e fazer com que as pessoas também conhecessem e amassem um pouco mais as nossas coisas produzidas aqui. Até porque, isso tem um caráter identitário. E, também é preciso instigar através da pesquisa a memória das pessoas, porque isso é fundamental para o surgimento dessa identidade. Embora seja algo bastante perigoso, dado que tem o nazismo, o fascismo, né? E aquelas regiões espanholas ali quando se fala em identidade, é algo bem perigoso.* (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal).

Sobre esses casos de extremistas dessa ideologia identitária que pode estar atrelado a um ideário de separação e idealização, Fernando Canto não disse mais nada que conotasse maiores considerações neste sentido. Contudo, suas poucas palavras demonstram reflexões que são, em certa medida, para aumentar a autoestima de um povo, valorização da cultura local e em prol de uma descolonização. Isso fica evidenciado quando ele diz “[...] e era necessário que tivesse alguma coisa, como é que a gente vai se sentir eternamente colonizado?” Entende-se que essas articulações em função de uma construção identitária se tornam positivas. No livro *Então Foi Assim*, de Ruy Godinho, que aborda as principais canções e compositores dessa musicalidade amapaense, Fernando Canto escreve no prefácio, “Há sempre um processo identitário, assim como um rio amazônico, no qual os criadores musicais encenam grandes lutas, na esperança de o mundo ficar melhor” (CANTO, 2018, p.16) mostrando que o processo identitário é inerente às dinâmicas sociais.

Vale mencionar que além das narrativas destes músicos, é possível encontrar outras evidências desta articulação social em torno da construção identitária que utiliza a música como um meio, como pode ser vista nesta imagem do jornal impresso “*Jornal do Dia*” com a data “Macapá-AP, terça e quarta-feira, 04 e 05 de fevereiro de 2014”.

Figura 08 – Notícia publicada no Jornal do Dia



Fonte: Jornal do Dia, 04 e 05 de fevereiro de 2014.

Estes posicionamentos, por vezes contundentes, coadunam para se conjecturar que, de acordo com estes interlocutores, dentre outros propósitos, esta música foi criada com uma função social básica, a construção da identidade cultural amapaense. É importante destacar que esta pesquisa aborda identidade enquanto “processo” com base nos teóricos adotados para esta pesquisa que concebem identidade como uma construção social. Ou seja, não é algo fixo e nem imutável, mas um processo dinâmico de construção totalmente manipulável (NICOLAU NETTO, 2014). Neste sentido, Hall (2003, p. 44) explica que “as identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera” e as identidades culturais enquanto uma constante busca social a ser alcançada “estão à nossa frente” e isto se dá porque “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.”

Por se tratar de uma pesquisa baseada no estudo de narrativas com embasamento teórico que para dar estabilidade às formulações construídas, precisamos ser reflexivos diante das narrativas que ampliam nossa percepção, mesmo que abalem nossas ideias pré-existentes e demandem um reforço teórico maior, justamente por evidenciar as tramas, as contradições e as tensões sociais. Como é o caso desses trechos da narrativa de Zé Miguel referidos anteriormente, que, ao nos informar sobre os problemas enfrentados, diz: “[...] e aqui no Amapá era muito complicado isso porque esse processo todo que a gente falou antes da indústria cultural americana que invadia, a gente não tinha uma identidade definida” e que “[...] a única coisa que definia o Brasil como identidade musical era o samba e o carnaval do

Rio de Janeiro” (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal). Deste trecho extraímos duas questões para reflexão: “da indústria cultural americana” e “a única coisa que definia o Brasil como identidade musical era o samba”.

A primeira questão destacada é percebida também na narrativa de Heraldo Almeida quando diz “eu vejo uma necessidade também da gente firmar, se não a gente ia acabar sendo tudo americanizado”, o que revela que no contexto sociocultural amapaense a globalização cultural se fez sentir por estes atores sociais. Esta questão é abordada por Hall que nos lembra que,

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos "fluxos" cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante — o que tem sido chamado de "McDonald-ização" ou "Nikezação" de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo [...]. (HALL, 2003, p. 45).

Ao se estabelecer reflexões sobre a dinâmica sociocultural do contexto amapaense, é viável observar que Hall (2003, p. 45) complementa sua reflexão e embasa uma percepção de processos identitários frente à disseminação de globalidade que tende uma homogeneização ao afirmar que: “Mas, bem junto a isso, estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo”. Esses atores sociais, portanto, estão “descentrando modelos” e disseminando uma “diferença cultural”. Estes dois processos opostos na dinâmica da globalização pensados por Hall (2003), se constituem em uma força dominante de homogeneização cultural e uma força local que, mesmo se apropriando até certo ponto dos bens de consumo cultural global, impõe suas diferenças. Contudo, essa dinâmica social local não tem poder de confrontar e de repelir, mas tem a capacidade de subverter, como explica Hall (2003, p. 45):

Essas "outras" tendências não tem (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas tem a capacidade, em todo lugar, de subverter e "traduzir", negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas. E já que o novo mercado consumidor global depende precisamente de sua assimilação para ser eficaz, há certa vantagem naquilo que pode parecer a princípio como meramente "local". Hoje em dia, o "meramente" local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro.

Assim, o local que insurge como uma força subversiva, existe em função do global e até mesmo do nacional. A segunda questão extraída dentro da narrativa de Zé Miguel para reflexão é a menção a uma identidade cultural nacional sob o ícone Samba atrelado ao Carnaval do Rio de Janeiro. Segundo este interlocutor “[...] o povo aqui tentando reproduzir o carnaval como os caras faziam lá [...]” e nesta tentativa de assimilação “[...] a gente nunca conseguiu fazer um carnaval como os cariocas fazem e também não conseguimos construir um carnaval com a nossa cara”. Desse modo, cita exemplos de outros locais que conseguiram como Recife capital de Pernambuco e o Estado da Bahia. Neste relato observamos uma dinâmica social em que a “identidade cultural”, termo utilizado do Hall (2003), sob os signos Samba e carnaval, não são plenamente assimilados nas palavras deste interlocutor ao dizer que, “então a gente ficava meio que perdido nisso, sobrando, sabe?”. Nota-se nessa fala uma espécie de ferida dos sentimentos de pertencimento e autoestima. Neste âmbito da subjetividade envolvendo sentimentos de autoestima e pertencimento é pertinente trazer a voz de outro interlocutor que atribui sentido e significado ao seu fazer musical devido ao sentimento de desprezo ou exclusão:

*Eu resolvo contar sobre o tráfico de urânio, de ouro, biopirataria, em quase todas as minhas músicas falo sobre isso. Sentinela Nortente [título da canção e do LP] por exemplo: “O sol brilha forte no horizonte, clareia a nossa condição, a nossa miscigenação/ Nossos totens foram derrubados, os restos de fé” [recita letra da música]. Totens que eu digo, são homens fortes, “nossos brilhos em outras coroas de marajás, longe daqui/ Meus olhos negros, índios, se perdem, encontram os limites do seu coração/ Seus olhos verdes, só me desprezam”. Isso é uma referência ao preconceito, “seus olhos verdes só me desprezam, mas eu sinto, os olhares de outras nações”. Porque só tem uma floresta aqui, não tem povo? Foi por isso que os Cabanos se revoltaram. Então, o que acontece? Mesmo quando eu canto Tarumã [canção] eu falo sobre a invasão da hidrelétrica. E eu falo isso, 20 anos antes, né? O Tarumã é uma proteção aos rios, porque eu sentia que ali, aquele rio tinha potencial energético. Já se falavam nisso há muito tempo. Só faltava vir e instalar a hidrelétrica. Melhorou a energia da gente? Não! Ficou mais barato pra gente? Por causa de um erro de engenharia, por causa de uma porta que eles não colocaram no orçamento, a porta desapareceu para a migração dos peixes. E nós perdemos aí uma gama de espécies. [...] Isso não é uma coisa só nossa. Você olha assim, Belo Monte e outros, sabia que ia chegar aqui. Era muito fácil de prever, não era uma profecia. E eu só quis o seguinte, dizer que é um “rio do passado”. Eu falei com uma certa antecipação, “é um rio encantado, é um rio do passado” [letra da música Tarumã] porque eu achava que a coisa ia ser mais grave ainda, entendeu? E aí, eu uso essa música pra falar sobre essas agressões tecnológicas. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Além da defesa de pautas ambientais exemplificadas nas letras de suas músicas, Osmar Junior durante os diálogos demonstra sua inconformidade com problemas do contexto social amapaense como a pobreza e a falta de acesso ao mercado de trabalho mesmo depois que os jovens se formam, ocasionando a emigração destes para outros estados em busca de

emprego. Quando afirmou que “eu procurei fazer o máximo que eu pude pra esse grito de: Pô, vocês só vêm buscar aqui [...]” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal), ele busca revelar, em sua percepção, que o Estado do Amapá se tornou uma fonte de produtos naturais no qual até outros países vem se abastecer. Contudo, a população segue sem poder se beneficiar economicamente destes produtos como o açaí, mostrado neste trecho: “[...] um cara novo do Canadá, por exemplo, já enxergou dinheiro aqui, já instalou uma fábrica, já não comprou a ilha porque ele não pode, mas ele instalou a fábrica na ilha, está rico, milionário. Embarca no navio aí, toneladas de açaí e pronto, acabou pra gente” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal). Apontando que outros músicos também compõem suas músicas abordando questões sociais e ambientais, ele conta ainda que junto com Zé Miguel, Val Milhomem, Amadeu Cavalcante, criaram um movimento chamado “Costa Norte”, cujo nome, além de referendar a região, é um protesto por entenderem que o Brasil virou as costas para o povo não somente amapaense, mas da Amazônia, como mostra mais este trecho de sua narrativa:

*Costa Norte significa virar de frente. Nós estamos na costa norte, mas significa dentro do contexto, as culturas que vivem nesta costa e significa também virar de frente para o outro lado. Ou seja, abrir as fronteiras pra que a gente possa viver melhor. O Milton Nascimento fala isso numa música, que fala que o Brasil está de costas para a Amazônia. E ele tem toda a razão [...]. Mas uma coisa eu observo, continuam preocupados com a floresta, o povo nada. A Amazônia é um povo também. Então Costa Norte é um ato de resistência sim, a um preconceito, a uma discriminação, a um esquecimento, a uma exploração, sabe? A uma falta de conhecimento, a um desrespeito com a cultura, a uma dificuldade de dentro de casa com mentalidade política, a um coronelismo, a um grileiro, ao sofrimento do índio. Isso aí tudo, a cultura tem sua culpa, entendeu? A arte tem sua culpa. A arte que não toca nisso aí, ela é culpada. Ela é a substituta de uma metralhadora, de um terçado, de uma espada [...].* (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).

É possível observar que o Amapá – enquanto um lugar que existe no espaço e no tempo, seu processo civilizatório, sua representatividade social, suas manifestações culturais e suas questões políticas e econômicas – está presente no fazer musical dos artistas entrevistados. De acordo com a geógrafa Ana Alessandri Fani Carlos (2007), o lugar enquanto lócus de vida e existência dos sujeitos, tem nestes sujeitos, ou seja, nos seres humanos dotados de subjetividade, valores, emoções e sentimentos, uma das principais fontes de representatividade e identidade do lugar por assim dizer. O lugar, para a autora, é construído e legitimado pela interação e o processamento das ações humanas, ações estas que abrangem a constitucionalidade estética. Nesta direção é relevante levar em consideração que:



O lugar é produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano do vivido o que garante a construção de uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura civilizadora produzindo a identidade, posto que é aí que o homem se reconhece porque é o lugar da vida. O sujeito pertence ao lugar como este a ele, pois a produção do lugar liga-se indissociavelmente a produção da vida. (CARLOS, 2007, p. 22).

Como observado nas narrativas, os artistas entrevistados trazem em sua identidade social as marcas culturais de sua terra de origem. Todo o processo histórico que se reverbera no tecido social e nas relações pessoas/espaco/território se manifesta, como aponta Carlos (2007), de modo que influencia na formação e constituição dos sujeitos. Ao nascer em uma região, assim como crescer na mesma, é antes de mais nada, estar embricado dos valores identitários desta região. Entretanto, ao longo da vida, como atesta ainda a geógrafa, os sujeitos vão construindo relações identitárias com outros lugares, ampliando as teias de interatividade entre os seres humanos e os espaços que ocupam e vivenciam.

A problemática que se apresenta, que antes de mais nada, envolve sentimento de pertencimento, alegação de falta ou de identidade enfraquecida atrelada a este sentimento de incompleta assimilação da identidade cultural do Estado-Nação e do sentimento de exclusão. Isso se configura, então, numa causa para a articulação e afirmação de uma identidade local, que possa estar ocorrendo no contexto sociocultural amapaense. A respeito disso, Hall (2003, p. 85) explica que “toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é ‘um efeito do poder’” e que “cada identidade, portanto, é radicalmente insuficiente em termos de seus ‘outros’”. Aqui, Hall nos lembra que identidade não é única e estável, mas múltipla.

Essa questão é vista por Newman (2006, p. 3-6) como uma “dinâmica inerente ao processo de fronteira”, uma vez que “claramente as identidades estão intimamente ligadas à formação e existência de fronteiras”. A identidade, portanto, remete a uma fronteira simbólica que delimita e determina o quanto somos incluídos ou excluídos. Como mostrado nas narrativas, os problemas sociais denunciados por estes músicos, são sentidos de forma concreta e não somente no âmbito subjetivo. Isso se dá porque fronteiras invisíveis aos olhos humanos, criadas para ordenar a sociedade em categorias “impactam fortemente nossas práticas de vida diária” (NEWMAN, 2006, p. 3). Por estes meandros é que Newman (2006) oferece indícios para se pensar a respeito de fronteira, para além da demarcação territorial ou uma concepção geográfica baseada no lócus físico e concreto. Ele nos leva a pensar as fronteiras sociais como um sistema dinâmico de produção, de mobilização de fronteiras simbólicas e como produto de construções sociais, no qual as diferenças conseqüentemente evocam uma identidade e o pertencimento a um determinado grupo.

Levando em consideração que esta dinâmica social não é exclusividade do contexto sociocultural amapaense, Nicolau Netto (2014) esclarece que a identidade nacional que reflete um caráter e uma unicidade, utiliza elementos da cultura (culinária, literatura, música, etc...) para sua representação que passam a ser nacionais por abranger uma multiplicidade de fatores e elementos altamente variáveis dada a longa extensão territorial do país. Quanto a menção ao “samba” feita por Zé Miguel, que também percebe que a representação do Brasil enquanto identidade musical se dava por meio do samba, segundo Nicolau Netto (2014, p. 3-4) dentre as categorias musicais “o samba é elevado a símbolo privilegiado da identidade nacional”, ou seja, um ícone de representatividade do ser brasileiro que “passa a ser imbuída de um valor de nacionalidade e percebida como a representação de *uma* nação e de *um* povo, dentro da ideia de unicidade”. Percebe-se com isso, que a singularidade remetida a uma totalidade dentro das dinâmicas em que as sociedades se organizam, são descentralizados (HALL, 2003) pelo contraponto das diferenças ou diversidade, e que diferentes identidades podem ser articuladas em função do mercado global dos símbolos porque a diferença adquire valor (NICOLAU NETTO, 2014). Neste sentido, as “identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27) diante da diversidade cultural oposta ao sentido padronizador de identidade e do caráter subversivo que busca fazer frente a homogeneização da unicidade.

Contudo, cabe lembrar que Nicolau Netto (2014, p. 5) explica que a identidade nacional não perde sua importância e não “deixa de operar, mas que sua operação – inclusive na produção de sentido – agora se dá em nível global, o qual por sua vez coopera e compete com outros atores”. Já no nível interno do Estado-Nação, no qual opera essas relações conflituosas, ocorre uma descentralização. A identidade nacional deixa de ser a única referência passando a coexistir com outras canalizadas pelas dinâmicas informacionais ampliadas pelo poder de alcance da globalidade. Isso se dá porque “as identificações não são apenas múltiplas, mas também podem ser simultâneas” (HALL, 2003, p. 8).

Voltando à terminologia em forma de neologismo “amapalidade”, encontramos em Canto (2016) um estudo em torno do termo que remonta sua origem.

O termo amapalidade já vigorava no tempo do início do Território Federal do Amapá. No entanto, em 2003, o Governo Estadual voltou a usá-lo, objetivando com isso sustentar uma condição identitária que despertasse nos habitantes o reconhecimento formal das coisas amapaenses e uma espécie de agregação de valor ao sentido de pertencimento. O termo não pegou, mas ficou claramente instituído nas pessoas um compromisso com a memória e com a identidade local. (CANTO, 2016, p. 78).

O autor pontua que a governabilidade estadual se valeu da expressão como forma de indicar uma identidade territorial, estabelecendo com isso o reconhecimento da contextura cultural e social como elemento distintivo afirmando sua representatividade ante as múltiplas possibilidades já existentes e também em meio ao processo de construção e afirmação. Com as teorizações de Canto (2016, p. 88) pode-se entender que a amapalidade se constitui de um conjunto “de referências culturais inclusivas e peculiares aos amapaenses, [...] a partir da observação da vivência diária com os elementos constitutivos dessa memória que fornece elementos à construção da identidade local”. A isso, Hall (2003, p. 78) chama de “sistema de representação cultural” ao dizer que o nacionalismo “não é apenas uma entidade soberana em termos políticos e territoriais”, mas também uma “comunidade imaginada” que é o foco dos processos identitários e de pertencimento e acrescenta que “é somente dentro da cultura e da representação que a identificação com esta ‘comunidade imaginada’ pode ser construída”.

A construção identitária, portanto, se vale de referências culturais, tanto internas quanto externas, para sua representação, ou seja, tanto referências a partir de elementos locais, quanto advindos de fora que passam a compor os cenários culturais. No contexto amapaense, Canto (2016) traz um denso levantamento de referências que chama de “ícones dessa amapalidade”, no qual se destacam alguns excertos de seu texto:

O caboclo [...]. O pescador, o barqueiro que singra a imensidão das águas do Amazonas sumindo em seus pequenos barcos no vai-e-vem das ilhas ao litoral e vice-versa, também são vistos como verdadeiros ícones da tradição amazônica; bem como os apanhadores de açaí, produto imprescindível na alimentação nativa; o garimpeiro, o vaqueiro, a dançadeira do Marabaixo, a parteira da floresta e a curandeira/benzedeira, [...]. Outra referência dessa amapalidade é a cidade de Macapá, banhada pelo rio Amazonas, com suas ondas amareladas e rutilantes ao vento e ao sol do equador e com os seus monumentos no meio do mundo [...]. (CANTO, 2016, p. 85-87).

Durante as ações de pesquisa de campo, pôde-se observar que esses elementos ou ícones estão presentes nas artes plásticas (pintura e escultura) e na arte literária que também recebe o nome de Literatura Amapaense. Durante as atividades de pesquisa na Biblioteca Pública Elcy Lacerda que ocorreram durante todo o mês de abril de 2022, foi possibilitado conhecer alguns escritores, poetas e cronistas apresentados pelo diretor da biblioteca José Queiroz Pastana. Sendo também membro da Academia Amapaense de Letras, após tomar conhecimento desta pesquisa, se tornou um colaborador, contribuindo com explicações sobre a Literatura Amapaense, além de apresentar outros possíveis interlocutores. Através da colaboração do senhor Pastana, como é chamado, foi facilitado manter contato com Manoel Bispo Correa que além de escritor e membro da Academia Amapaense de Letras é compositor

e participou do primeiro Festival da Canção Amapaense ocorrido em 1968. Assim, passou também a colaborar com esta pesquisa, compartilhando suas memórias e impressões desse período dos primeiros festivais ocorridos no final da década de 1960 e início de 1970 quando surgem as primeiras composições musicais.

Quanto às Artes Visuais, em várias das casas visitadas para conversar com os interlocutores, assim como na Biblioteca e na Galeria Samaúma, foi possibilitado observar telas e esculturas desses ícones citados por Fernando Canto. Em uma das visitas à residência de Fernando Canto, ele apresentou e comentou sobre alguns itens de sua coleção de telas. Da mesma forma, Orivaldo Azevedo e sua esposa Regina Dias, mostraram suas telas, escultura e instrumentos musicais como as Caixas de Marabaixo, mantidas em seu acervo como algo precioso que representam memórias.

Em seu estudo, Canto (2016, p. 88) adverte que “essas situações e ícones são apenas pontos de partida para que possamos designar a amapalidade enquanto parte da identidade amapaense” e que sua intenção “não se trata de meramente expor o pitoresco, o curioso, o heroico, o ‘folclórico’ e o senso comum, mas dotar essas identidades de referências culturais”. Assim, por meio da Música, da Literatura e das Artes Visuais, referências culturais são articuladas em prol da memória coletiva, “pois sem lembranças o sujeito social fica sem referência” (CANTO, 2016, p. 88) e, noutras palavras, também sem identidade enquanto construção social.

Assim, como nos referimos antes, a memória é a identidade em movimento, em ação plena e permanente. Logo, a amapalidade carece também de reflexão sobre uma memória que liberta potencialmente, e que se exponha, para que subsista na atualidade a fim de reconstruir no presente e no futuro suas representações imanentes à identidade, pois sem a memória coletiva nada subsiste e os sujeitos são aniquilados, sobretudo pelo deslembramento e pelo silenciamento. (CANTO, 2016, p. 90).

No contexto sociocultural amapaense, músicos enquanto agentes/atores sociais compõem canções que além de estimular a memória coletiva por meio de referências culturais, estão refletindo as mudanças sociais, as formas de concepção de mundo e mobilizando a construção de uma identidade cultural. Essa música enquanto recriação de consciência de mundo estaria reproduzindo um sistema ideológico de massa? Não estou sugerindo, mas provocando uma reflexão, no qual o mais importante é entender que, como afirma Hall (2003, p. 35), “Em qualquer caso, as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” se tornando uma dinâmica própria das formas de organização cultural das

sociedades. Portanto, o contexto sociocultural amapaense se insere num movimento muito maior de resistência cultural frente a homogeneização global ou nacional, sendo eivado de um sentimento de afirmação e valorização do que é pertinente a localidade enquanto elemento constitutivo de culturalidade.

A partir de tais reflexões, pode-se ver que a música se torna um meio de caracterização e de diferenciação entre Estados-Nação, comunidades e grupos étnicos, se tornando um veículo de divulgação de referências culturais e de distinção, dentro do processo de construção identitária que se ergue como uma fronteira simbólica ou abstrata entre “nós” e os “outros” (NEWMAN, 2006). Com isso, essa reflexão é baseada também em estudos Etnomusicológicos como os de Arroyo (1999, p. 121), quando enfatiza que “fazer música (nos termos do Congado) parece trazer implícito a necessidade de diferenciá-los, de reforçar suas identidades perante os outros grupos”. Dentro das dinâmicas sociais e de suas formas de reorganização social, as musicalidades, dentre outros propósitos para o qual foram criadas, se tornam uma prática dos povos como forma de valorização e de separação em relação às outras nacionalidades, comunidades e grupos. É a identidade enquanto fronteira em relação ao outrem.

#### 4.3 PROCESSOS DE HIBRIDISMO E DE RESSIGNIFICAÇÃO

Em seu estudo, Cohen (1993, p. 132) afirma que a pesquisa de campo coloca o pesquisador “em contato com a realidade social de uma forma que nenhuma leitura de fontes secundárias ou teorização de poltrona jamais poderia realizar”. Considerando esta orientação teórica, este trabalho de pesquisa foca nos discursos proferidos pelos músicos participantes desta pesquisa sobre a construção do seu fazer musical. Os discursos em questão foram analisados buscando dar visão a interoperações corroboradas com teorizações de autores que abordam temáticas pertinentes ao estudo e seus objetivos que se refere diretamente ao fazer musical.

Cabe situar que o fazer musical pensado neste estudo, foi adotado a partir da perspectiva de Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007, p. 106) que compreende “a música como um fazer que se constrói pela ação do sujeito em relação com o contexto histórico-cultural, entendemos o sujeito como constituído e constituinte do contexto no qual está inserido.” Assim, busca-se compreender a relação dentro das narrativas sobre o fazer musical desses músicos participantes dessa pesquisa, que por sua vez estão conectados ao seu contexto.

A relação entre as musicalidades postas em evidência, pode ser analisada dentro dos diálogos em que são revelados os processos de construção desse fazer musical em estudo como mostra Cohen (1993, p. 135) ao sugerir que “práticas e discursos precisam ser examinados em uma série de contextos e redes que se cruzam (quer envolvam música ou não) a fim de dar sentido ao significado derivado da música dentro de um ambiente particular.” Dessa forma, não somente o discurso sonoro, que são as canções, mas também o discurso sobre o sonoro, se torna um importante meio de análise. Este trabalho, portanto, se estrutura através dos diálogos em campo e dos referenciais teóricos para a formulação das interpretações e construção deste trabalho.

Em campo alguns interlocutores indicaram um ponto de partida, o LP *Os Mocambos*. O participante do estudo Orivaldo Azevedo em um dos encontros tinha sobre a mesa o LP do grupo *Os Mocambos* e o LP do grupo *Pilão* e em determinado ponto da entrevista disse ele: “eu sempre digo que a Música Amapaense vai ser uma aqui [aponta para o LP do grupo *Os Mocambos*] e vai ser outra a partir daqui com o *Pilão* [apontando para o LP do grupo *Pilão*]”. No LP do conjunto *Os Mocambos* a capa traz as seguintes informações “OS MOCAMBOS apresentam MARABAIXO o folclore amapaense” utilizando letras maiúsculas para destacar o nome do conjunto e a palavra Marabaixo. Conforme destacado na capa que o conjunto *Os Mocambos* apresenta o Marabaixo, o lado A é composto por seis cantigas de Marabaixo e o lado B, por seis canções compostas em função dos primeiros “Festivais da Canção Amapaense” ocorridos entre 1968 a 1972.

Esta iniciativa de preencher um lado do vinil de canções de Marabaixo, segundo Fernando Canto que fazia parte do conjunto *Os Mocambos* como músico e compositor na época, “foi uma ideia de seu Hernani, exatamente de fazer com que o Marabaixo fosse reconhecido aqui como um produto cultural local, autóctone e que representava bem a nossa vida cultura com a ancestralidade negra” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Embora este primeiro LP gravado por um grupo musical do Amapá e dentro do Amapá, lançado em 1974 já prestigiasse estas músicas, este interlocutor lembra ainda, que na década 1950, o cantor Luiz Gonzaga esteve mais de uma vez no Estado do Amapá e gravou a cantiga de Marabaixo *Aonde tu vais rapaz* a pedido do governador Janary Nunes. E na percepção deste músico, a gravação feita por Luiz Gonzaga “[...] com aqueles arranjos todos, parece um baião. Ele modificou, inclusive fez um arranjo que até hoje é tocado. Aquele ‘laiala, laiala’, inicialmente, não existia. Ele que fez o arranjo, mas muita gente depois incorporou a esta música” (FERNANDO CANTO, 2021. Informação verbal). Nesta gravação feita pelo cantor e compositor nordestino Luiz Gonzaga, a música *Aonde Tu Vais Rapaz* foi executada com os

instrumentos Acordeom, Zabumba e Triângulo, ganhando aspecto de uma música nordestina e recebe o nome de “Marabaixo”<sup>13</sup>.

A utilização de cantigas de Marabaixo gravadas em álbuns (LP) como fez inicialmente Luiz Gonzaga e posteriormente o grupo *Os Mocambos*, mesmo conservando a melodia e a letra já apresenta um processo de hibridismo que consiste na combinação de elementos de musicalidades distintas em novos experimentos estéticos musicais como salienta Piedade (2011). A incorporação de instrumentos musicais que não fazem parte originalmente dessa musicalidade, que utilizam apenas tambores como acompanhamento das vozes, configura-se como manifestação do hibridismo, uma vez que apenas os instrumentos musicais originais deste grupo étnico não são suficientes para o outro grupo acostumado com outros recursos instrumentais e tecnológicos. Esse aparentemente simples acréscimo de instrumentos melódicos e harmônicos aos elementos letra e melodia absorvidos de dentro da musicalidade afro-amapaense, implicará pelo menos num enquadramento métrico, na aplicação de uma progressão harmônica e a combinação de outros timbres. *Os Mocambos* utilizaram na gravação dos Marabaixos, violino, banjo, flauta transversal, sax, órgão, guitarras, contrabaixo e bateria, além da caixa de Marabaixo e um afoxé tocados pelos filhos de Mestre Julião Ramos: Martinho Ramos e Elizabete Ramos. Essas misturas, no caso da gravação de Luiz Gonzaga, ocasionou uma descaracterização ao ponto de não lembrar mais um Marabaixo e sim, uma música nordestina.

A análise empreendida se baseia no conceito de “Hibridismos de Musicalidades” proposto por Piedade (2011). Para esse autor, além da análise a partir do isolamento do som, adverte que esta abordagem não deve se limitar ao objeto musical em si porque música porta nexos socioculturais e imbricação semântica “que fazem parte do objeto tanto quanto o som” (PIEADADE, 2011, p. 104). Seguindo tal proposta teórica, recomponha-se a integridade do objeto com seus nexos socioculturais e suas imbricações semânticas por meio das considerações apresentadas pelos interlocutores.

Depois dessa iniciativa do conjunto *Os Mocambos*, o próximo grupo a gravar Marabaixo e Batuque dentro do seu repertório será o grupo *Pilão* criado em 1975. O fato decorre após participarem de um Festival utilizando um pilão como instrumento de percussão. Orivaldo Azevedo que faz parte deste grupo começa a explicar esse processo da seguinte forma:

---

<sup>13</sup> A canção pode ser ouvida na plataforma Youtube a partir do seguinte *link* de acesso: <https://youtu.be/Fb0uVISrncw>

*Eu acho que essa música nova amapaense vai começar com a gente. O Pilão pra mim é um referencial no registro e também na musicalidade. Mas aqui a gente vai colocar alguns instrumentos que no Marabaixo não tem como o violão pra tocar o Marabaixo que até então, não tem nas rodas. E o Pilão vai colocar outras coisas. A partir daí todo mundo canta e toca Marabaixo estilizando e a gente já tinha estilizado naturalmente quando a gente colocou uma série de outras coisas aqui neste [aponta para o primeiro LP do grupo Pilão “Quando o Pau Quebrar”] Marabaixo que, a gente já colocou outros instrumentos. A gente começou também a estilizar-lo. A dizer que ele já não era mais aquele Marabaixo que eu vou chamar de natural que são as caixas e as pessoas cantando e dançando. Fizemos isso para a aceitação da maioria das pessoas que não se importavam com o Marabaixo. (ORIVALDO AZEVEDO, 2022. Informação verbal).*

É oportuno observar que a palavra “estilizar”, utilizada por Orivaldo Azevedo, aparecerá em várias outras narrativas. Observa-se que esse interlocutor atribui um sentido, uma razão para o ato de “estilizar” quando conta que “fizemos isso para a aceitação”. O interlocutor se refere à aceitação por parte dos outros grupos sociais que constituíam a sociedade amapaense além do grupo afrodescendente que mantinha a tradição do Marabaixo. Conforme mencionado no segundo capítulo, o Marabaixo enquanto um complexo ritualístico, sofreu perseguições que quase o levou a extinção (CANTO, 2017). Ao longo desta discussão, serão apresentadas as perspectivas destes atores sociais em torno dessas tensões e como se deram essas negociações para alcançar a aceitação social.

Outro interlocutor apresenta argumentos que reforçam as considerações apregoadas por Orivaldo Azevedo. Em sua fala, Leonardo Trindade, que também é componente do grupo *Pilão* e atual presidente da AMCAP, acrescenta outras informações para entendermos este processo de absorção do Marabaixo e do Batuque por parte deste grupo:

*Então na época, o Marabaixo era um pouco discriminado, as pessoas colocavam o Marabaixo entre uma música simples e deixada de lado. E nós, o quê que nós fizemos? Nós pegamos o Marabaixo, passamos pra dentro do nosso repertório. Nós temos três documentos fonográficos que é o “Quando pra quebrar”, o segundo “Na Maré dos Tempos” e o “Trevelê” e todos os três tem Marabaixo e tem Batuque. O Pilão começou um pouco em setenta, mas a gente começou gravando a fidelidade real do que era, a gente gravava Marabaixo e gravava Batuque. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

Com base nas narrativas, em meio a suas canções autorais que abordam pautas sociais, o grupo *Pilão* gravou cantigas de Marabaixo e de Batuque, música indígena, folias e Coatá, que são frutos de suas pesquisas sobre os tipos de músicas existentes no Estado do Amapá. O grupo *Pilão* além da pesquisa das manifestações e musicalidades para o registro fonográfico, também se lançou em experimentos estéticos na tentativa de criar algo a partir do Marabaixo e do Batuque, de acordo com o que afirma Leonardo Trindade:



*Mas assim, aí nós tentamos fazer uma pesquisa, tentamos fazer um encontro de ritmo entre o Batuque e o Marabaixo, procurar uma essência que fosse característica da música amapaense e nós chegamos à conclusão que a nossa música é o Marabaixo e o Batuque, não tinha porque inventar as coisas. Nós tínhamos que fazer o quê? Fazer o aproveitamento dos dois ritmos, enriquecer, respeitando as suas características, sua originalidade, né? E dando uma nova identidade pra ele, atualizando, colocando guitarra, baixo, teclado, bateria outras percussões, né? E sem perder a essência, sem perder a originalidade. Só que nós estilizamos. Entendeu? Tanto o Marabaixo quanto o Batuque. (LEONARDO TRINDADE, 2022. Informação verbal).*

Pode-se notar a tentativa de criação de um novo objeto musical a partir da fusão entre o Marabaixo e o Batuque empreendido pelo grupo. Esta tentativa empreendida pode ser vista como sendo “[...] em si mesma uma condição necessária à sua modernidade” (HALL, 2003, p. 34). Para Hall, esse fluxo de misturas e combinações tornam as culturas “irremediavelmente impuras” e fazem parte das dinâmicas sociais. E enquanto um processo de hibridismo, essa é uma condição congênita na música (PIEDADE, 2011, p. 10).

Nota-se que existe uma preocupação com a originalidade e respeito as características do Marabaixo e do Batuque. No entanto, destaca-se também na fala acima, de Trindade, um sentido de evolução e sofisticação contidas nas palavras “enriquecer” e “atualizando” dentro de suas práticas musicais com intuito de “registrar” essas músicas de tradição oral cuja autoria ao longo do tempo se tornou desconhecida. Porém, “estilizando” no sentido de acrescentar seus instrumentos, como, por exemplo, o violão, aos instrumentos próprios da manifestação.

O protagonismo desses músicos que propõe a estilização do Marabaixo e do Batuque, chama a atenção e desperta alguns questionamentos como: em que medida estas transformações partem dos próprios praticantes do Marabaixo e do Batuque? Ou ainda: qual a relação entre esses músicos e a manifestação afro-amapaense Marabaixo? De posse do entendimento teórico que o fazer musical porta nexos socioculturais como aponta Piedade (2011), buscou-se observar essa relação dentro das narrativas.

Para melhor expor os questionamentos que foram surgindo, se torna relevante pontuar que uma atividade musical tem imbricação semântica, ou seja, está repleto de sentidos e significados que precisam ser considerados assim como o discurso sonoro em si. E, ao revelarem seu processo de construção deste fazer musical, esses interlocutores falam dos motivos que levaram o grupo a gravar como forma de registro dessa musicalidade de tradição oral. Observa-se as considerações de Orivaldo Azevedo ao atestar que:

*A minha mãe dançava Marabaixo que recebeu da minha avó. Meus tios tocavam Marabaixo [...]. E a partir delas, de minha mãe e avó, eu ia para as festas de Marabaixo. **E já nasci dentro e vivendo isso aí.** Porque minha mãe dançava, minhas tias dançavam, a minha avó e as irmãs de minha avó dançavam. Eu tinha*

*um tio avô que era considerado na Favela, o melhor tocador de caixa da Favela. [...] O Marabaixo estava morrendo junto com as pessoas. Porque as pessoas mais velhas, que dançavam e cantavam, estavam morrendo. O Marabaixo até então não tinha registro, era tudo oral. [...] Porque até então, alguém já havia dito que o Marabaixo era coisa de velho e preto. E a gente tentou desmistificar. Olha, a gente precisava estar fazendo alguma coisa neste sentido. No sentido não só da preservação, mas da valorização dessa música que é nossa. O Marabaixo é nosso. Somos nós que produzimos. É o nosso modo de ser e estar. É a nossa cultura. E aí, com muito sacrifício gravamos esse disco. (ORIVALDO AZEVEDO, 2022, grifo nosso. Informação verbal).*

Na mesma direção, de expressar o sentido de suas práticas musicais, Fernando Canto relatou que cresceu no bairro Laguinho, convivendo desde sua infância com as crianças da comunidade negra do bairro, e assim se estabeleceram vínculos de amizade e de afetividade com a comunidade e sua manifestação. A partir desses dois exemplos dentro do grupo *Pilão*, pode-se ponderar que esse projeto musical de estilização no sentido de enriquecer, não parte de indivíduos totalmente desligados da manifestação Marabaixo e nem da comunidade. Um olhar mais minucioso poderá encontrar mais evidências de conexão entre essas musicalidades nas próximas narrativas que serão apresentadas.

Concernente a isso, Fernando Canto relata ainda que com os objetivos de registrar, valorizar e divulgar a cultura local, além da gravação do LP, dos CDs e dos shows, fizeram apresentações nas escolas públicas e ensaios do grupo na praça para interagir com as pessoas que transitavam pelo local. Nesses ensaios, o público podia participar tocando, cantando, dando sugestões e tomando gengibirra<sup>14</sup> com o grupo ou apenas assistindo. Além dessas iniciativas, Fernando Canto destaca que iniciaram a “Marabaixeta” que seria a realização de rodas de Marabaixo e outros rituais, fora do ciclo do Marabaixo como mostra este trecho de sua entrevista:

*Todo domingo, a gente ia pra casa de um [no bairro Laguinho]. Era completamente diferente do que era a festa de Marabaixo. Então movimentava a rua nesse sentido assim, de fazer a festa, pegar o mastro e levar na casa de outro, enterrar lá e domingo que vem seria lá. Não somente pra gente movimentar o bairro, **mas com sentido especial de fazer com que o Marabaixo se erguesse**. Porque ele estava caindo, se acabando, estava agônico em função da própria situação urbana do bairro e em função também das crianças e jovens não gostarem mais de dança de pretos. Assim era conhecido, como dança de pretos ou dança de pretas velhas. (FERNANDO CANTO, 2021, grifo nosso. Informação verbal).*

<sup>14</sup> Uma bebida tipicamente amapaense. É elaborada tendo por base gengibre, açúcar e aguardente. A gengibirra um dos elementos representativos e distintivos que compõem o Marabaixo. Percebe-se com isso que o Marabaixo não se apresenta puramente como expressão musical. Pelo contrário, é uma manifestação cultural multi representativa abrangendo uma gama de elementos culturais que se interligam ao passo que se correlaciona. A tradição oral que expressa o imaginário popular dentre outras finalidades e recomendações, a gengibirra serve para fortalecer a voz dos cantadores e cantadoras para suas atuações durante a “puxada” dos ladrões do Marabaixo. Também, atribui-se à ingestão de gengibirra a propriedade de dar vigor para as dançadeiras e dançadores.

Ao se observar o cerne dessas narrativas, as trajetórias de vida e de construção de um fazer musical, aspectos afetivos, sociabilidades e relações interétnicas vão sendo desvelados, bem como atribuição de sentidos e de significados expressos por esses agentes sociais. Podemos entender, portanto, que seria este o propósito quando Cohen (1993) propôs que as práticas e os discursos precisam ser examinados a fim de entrar em contato com a realidade social e contextual, que nenhuma fonte teórica é capaz de proporcionar. Fortalecendo esta orientação teórica, vale lembrar que Piedade (2011) advertiu que o objeto deve ser estudado em sua integridade, dessa forma as imbricações semânticas e os nexos socioculturais, históricos e políticos, farão parte do objeto de estudo, assim como os elementos sonoros. Os sentidos e significados sinalizados por estes interlocutores, imbuídos em sua atividade musical revelam um cruzamento entre a dimensão subjetiva que seriam as relações afetivas e sociabilidades, e a dimensão objetiva por meio das vivências concretas dentro do contexto sociocultural, político e histórico (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007).

Para exemplificar o fato de que as narrativas desvelam variados aspectos que viabilizam a realização de análises sobre os contextos que compõem as musicalidades abordadas, pode-se observar, por exemplo, os relatos de Marcelo Dias. Sendo um músico natural do estado do Pará e passou a viver em Macapá, faz comparações com as adaptações feitas pela Música Paraense com o Carimbó - que também é uma musicalidade vinda das comunidades de origem afro-brasileira - e revela mais um motivo para a estilização do Marabaixo:

*Chegou um certo momento na AMCAP que nós falamos: No Pará tem o ritmo do Carimbó, o Rio tem o Samba, a Bahia tem o Axé, e o Amapá? Qual o ritmo do Amapá? Nós temos Batuque e Marabaixo. O que vamos fazer? Vamos usar este ritmo de forma estilizada. Foi aí que o Senzalas entra na história, que faz esta estilização, que já acontece a mesma coisa que eu vi lá em Belém com o Nilson Chaves. Vi aqui que era possível a gente usar aquela música e tocar na rádio. Eles fizeram de uma tal forma que ficou agradável, porque o Marabaixo ele é mais folclórico. Se você for levar ao pé da letra, ele não é uma música que possa contagiar os jovens. Mas na hora que eles fizeram essa transição, de estilizar esses dois ritmos, nós vimos que era possível. Tanto que hoje, se você for notar a maioria das músicas amapaenses, elas têm ou o Marabaixo ou o Batuque de base rítmica. Então virou uma identidade, virou a nossa identidade”. (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal).*

Nestas adaptações e combinações ocorridas dentro da Música Paraense em comparação ao que estaria ocorrendo no contexto musical amapaense, citadas como exemplo pelo interlocutor acima, pode-se observar uma necessidade de deixar mais “[...] agradável porque o Marabaixo, ele é mais folclórico” no sentido de ser adaptado aos gostos de um

público que não são as comunidades afro-amapaenses e para alcançar os jovens. Essas transformações não são exclusividades do mundo da música, tão pouco dos contextos amapaenses e paraenses, ou de outros no território nacional, pois está relacionado a múltiplos fatores no âmbito da globalização que se repercute nas interações e nas constituições das culturas. Como evidência disso, vale trazer novamente esta afirmação de Hall (2003):

Em termos antropológicos, suas culturas são irremediavelmente "impuras". Essa impureza, tão frequentemente construída como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade. Como observou certa vez o romancista Salman Rushdie, "o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções" é "como a novidade entra no mundo". (HALL, 2003, p. 34).

Como é afirmado por Hall (2003, p. 34), nas culturas ocorre uma construção a partir de “carga e perda” que se torna uma “condição necessária à sua modernidade” e, no mesmo sentido, segue a afirmação da antropóloga em música Lühning (1991, p.18), “o puro não existe mais e talvez nunca tenha existido na realidade, apenas é uma expressão da vontade teórica dos estudiosos”. Isso se torna uma dinâmica própria das sociedades que não vivem isoladas, mas em constante contato, diálogo, interações e trocas. Antes de Piedade (2005, 2011) propor seu conceito de Hibridismo Musical, Hall (2003, p. 74) já refletia que “um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas dessas comunidades é o ‘hibridismo’”. Assim, o que se considera “irremediavelmente impuras” podem ser chamadas de irremediavelmente híbridas.

Voltando à narrativa de Marcelo Dias, há uma menção ao grupo *Senzalas* que faz uma estilização e que para esse interlocutor tal processo se assemelha ao que acontece “[...] lá em Belém com o Nilson Chaves”. No caso dos grupos *Mocambos* e *Pilão* o que eles chamam de estilização seria acrescentar a uma cantiga de Marabaixo que já existe, um enquadramento métrico, a progressão harmônica “enriquecida” de outros graus, novos timbres e principalmente instrumentos melódicos e harmônicos. Para Piedade (2011, p. 6) seria “a imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou gênero musical” e que “esta mistura de elementos é normalmente positivada, tomada como índice de complexidade ou sofisticação”. Tal mistura é considerada como positiva ao passo que tem a potencialidade de atribuir complexidade e sofisticação. Com base neste autor, a este processo também se aplica o conceito de hibridismo musical.

Já com o grupo *Senzalas* citado como exemplo acima, notar-se-á uma outra forma de estilização, ou seja, de hibridismo, como podemos observar nesta explicação de Val Milhomem, um dos integrantes do grupo mencionado:

*É assim, a gente não pegou músicas de Marabaixo e nem de Batuque pra estilizar. Nós trabalhamos e produzimos em cima da célula do Marabaixo e do Batuque. A gente criou melodias a partir daí. Então, é por isso que a nossa composição se diferencia de qualquer coisa da base. Porque foram canções criadas com uma melodia própria [música autoral do grupo]. Aí, a gente cria uma nova melodia pro Marabaixo porque até então a melodia que se conhecia do Marabaixo parecia, era muito repetitiva, do Marabaixo e do Batuque. Porque era uma coisa lá de raiz, que eles na verdade usavam a música lá, os escravos pra passar informações pros outros da vida particular, de como estava a vida deles. Entendeu? Então através da música eles diziam, narravam fatos: Ah, o fulano que pegou o cavalo de fulano, fugiu e ele foi atrás e tal. Então eles contavam isso, não assim falando. Eles aproveitavam a festa na senzala pra narrar, pra fazer essas narrativas. Como as narrativas de amor também. Eles aproveitavam pra dizer do sofrimento de fulano pela fulana e essas coisas. E a gente não. A gente, a partir dali, pegou a célula apenas de Marabaixo e Batuque. Eu sempre digo isso, se eu pegar o violão ali, e eu bater no violão, você vai saber que é um Marabaixo por causa da batida. Porque é uma célula e a gente descobriu isso. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Comtempla-se que o entrevistado procura explicar que as obras musicais de seu grupo, se tratam de músicas autorais cuja melodia é composta a partir do ritmo sincopado do Marabaixo e do Batuque. Quando esse interlocutor diz, “[...] porque até então a melodia que se conhecia do Marabaixo parecia, era muito repetitiva, do Marabaixo e do Batuque, porque era uma coisa lá de raiz [...]”, se refere as características das cantigas de Marabaixo constituídas basicamente de duas frases melódicas curtas, repetidas sempre duas vezes, além de que na execução vocal é dividida entre um solista que é chamado de puxador ou cantadeira e o coro que seria o grupo que participa dançando ou tocando. Essas poucas frases melódicas, em cada estrofe ganham um texto diferente que se estrutura em forma de pergunta e resposta. O antropólogo Tiago de Oliveira Pinto (2005, s.p) ao investigar e descrever as características da música vocal das comunidades afro-amapaenses, concluiu que estes critérios “reforçam a evidência de se deparar, neste caso, com a continuidade de uma herança africana”. Vale ressaltar aqui, de acordo com as análises do antropólogo, que além do aspecto vocal dessa musicalidade, o aspecto instrumental também remete à África.

A música das comunidades negras do Amapá, mesmo guardando características de “continuidade de uma herança africana”, como atestou Oliveira Pinto (2005), também se torna uma musicalidade historicamente híbrida pela dinâmica da diáspora, ou seja, dos fluxos migratórios que vão ao longo de sua historicidade possibilitando interações, como assinala Hall (2003). Voltando à narrativa de Val Milhomem, nota-se que a partir das músicas de

Marabaixo de caráter repetitivo e de raiz, termos utilizados pelo interlocutor, vai dar início a construção de uma outra música amapaense. E isso será mostrada ao longo das outras narrativas do interlocutor.

Assim como Val Milhomem que revela informações de seu processo de composição, Osmar Junior, outro interlocutor desta pesquisa, contou que a pronúncia das palavras em si, também já impõe uma inflexão rítmica enquanto batucava sobre a mesa e exemplificava com a palavra “Tarumã<sup>15</sup>”, que é o título de uma de suas músicas. Do processo de composição dessa música ele ainda compartilhou a seguinte informação:

*São dois pontos colados. Um é “Tarumã, Tarumã e a gente descia o rio” [canta enquanto faz o ritmo na mesa] e o outro é “Araguari, Araguari, Araguari”. Ai eu entro no Rio Calçoene e Rio Araguari. Eu pego os dois pontos. Eu chamo de ponto porque é recebido igual o ponto do Candomblé. Que é recebido assim rapidinho, sem instrumento, sem harmonia. Vem, e pá! E Cai na sua cabeça. “Araguari, Araguari, Araguari”, aí o “Tarumã, Tarumã”. Eu não quis desassociar esses dois pontos. (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

As músicas mencionadas durante as entrevistas, evidenciam a absorção de elementos do Marabaixo e do Batuque como a utilização do toque dos tambores, os motivos rítmicos característicos, as letras que fazem menção à cultura afro-brasileira e até mesmo a utilização de um trecho de uma cantiga de Marabaixo como na canção *Açucena* do compositor Osmar Junior que é interpretada por Amadeu Cavalcante em seu CD *Tarumã* lançado em 1996:

### AÇUCENA<sup>16</sup>

(Osmar Junior)

Uma açucena, deixou um moreno perdido  
 O amor a dor e o castigo  
 Para quem quis viver por essa dor  
 Uma açucena, a rosa mais lindas dos ventos  
 Roubou esse meu sentimento que eu canto agora  
 Nessas rodas de tambor  
 Eu fui o seu namorado  
 Fui um sujeito ocupado por seu amor.  
 Minha pequena, a vida é melhor contigo  
 E o teu amor é um abrigo

<sup>15</sup> A canção mencionada pode ser ouvida por meio de acesso ao link: <https://youtu.be/nlLuxBaR238>.

<sup>16</sup> A canção pode ser ouvida por meio do acesso ao link: <https://youtu.be/IfbqdMpFT7w>.

Para mim que sofri por tanto amor  
 Minha pequena, a rosa que pertence aos ventos  
 Serena dessas serenatas que eu canto agora  
 Nessas rodas... de Tambor...  
 Ai quem me deras viver essa vida contigo  
 O teu amor é um castigo  
 Para quem quis viver por tanto amor  
 Mais o meu coração é um jardineiro perdido  
 Procura rosa um abrigo  
 Essa rosa, branca rosa com louvor  
 Eu fui o seu namorado  
 Fui um sujeito ocupado por seu amor  
 Rosa branca açucena lê lê  
 Case moça morena lê lê

Novamente a melodia acompanha o ritmo sincopado característico do padrão rítmico do Marabaixo, porém com um diferencial: o compositor acrescenta à sua parte autoral um trecho do ladrão de Marabaixo que é “Rosa Branca Açucena lê lê /case com a moça morena lê lê” que vai sendo repetido. Sobre este trecho adotado, que é um dos versos mais executadas nas rodas de Marabaixo e de Batuque, Osmar Junior explicou que, no caso desta canção: “são fragmentos, são incidências, são músicas incidentais. Elas entram pra gente explicar o que está acontecendo” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal). Ele conta ainda, como descobriu uma possível história por traz deste ladrão de Marabaixo:

*Isso aí é muito antigo. [...] O Sacaca quando estava vivo sentou comigo e tinha um lago atrás da casa dele. O lago Laguinho. Aí, sentava comigo e ficamos lá juntos. Ele gostava muito de mim e eu dele. [...] Sentava lá e ele haja contava as coisas pra mim. Aí virei compositor. Aí ele continuou contando. E ele era artesão, era curandeiro e era metido a jogar uns versos de Marabaixo. Aí, disse pra ele: “afinal, o que é esse negócio de rosa branca açucena lê lê, case com a moça morena”? Foi a história de um rapaz que se apaixonou por uma moça, por uma mulher e ele se preparou todo. Ele comprou patrimônio. Patrimônio que eles falavam era um terreno, uma casa. Se preparou pra casar com ela e ela escolheu outro. E no dia do casamento dela com esse outro, olha só, não tem nada a ver, como é que você vai saber os segredos do Marabaixo? Ele tinha uma égua que chamava Rosa Branca. Aí ele enfeitou a égua de flores e bateu lá na bunda dela e a égua entrou lá no terreiro. Era o presente dele pra ela. E eles fizeram esse ladrão. E ele me contou essa história. Aí eu fui pra minha versão, que eu chamo de “Açucena a verdadeira história da Rosa Branca” já ouviu? (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal).*

Enquanto narrava sua história de vida, o interlocutor relatou que em um período de sua infância morou com seus avós no bairro Laguinho e o restante de sua infância, adolescência e juventude, morou no Igarapé das Mulheres que hoje é o bairro Perpétuo Socorro. É válido lembrar, que estes são dois dos três bairros que foram povoados pela comunidade negra que foi retirada do centro da cidade. Em outro momento da entrevista, Osmar Junior também falou de uma fase da juventude que estabeleceu um tipo de convívio com integrantes de uma comunidade negra rural para quem compôs uma música. Após demonstrar cantando essa música, cujos versos são divididos entre ele, os homens e as mulheres, disse: “Então, isso aí, a gente canta no mato. Não é no palco. Canta junto. Então, a minha essência é diferente do pessoal. A minha relação com os negros, com esse povo, é essa. Hoje em dia, eu já não conheço a nova geração” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal). O participante sinaliza ao longo da entrevista ter tido contato com a comunidade afro-amapaense desde a sua infância.

Na letra da canção *Açucena*, o compositor usa o adjetivo “moreno” para designar o personagem de sua canção e a própria letra da cantiga de Marabaixo *Rosa Branca Açucena*<sup>17</sup>, também utiliza a palavra “morena” para designar a mulher negra. Além de já ter sido notado pela pesquisadora responsável pelo estudo o hábito na cidade de chamar as pessoas negras de morenas, Laura Ramos ressaltou em sua narrativa seu incômodo com o costume existente na cidade de chamarem pessoas negras de morenas com receio de ofenderem:

*Essa morenice que a gente ouve tanto aqui - Macapá a capital morena [Slogan muito utilizado pela prefeitura, governo e até empresa de transporte público]. Não existe isso. Como é que você vai se deparar com pessoas morenas entre uma sociedade que mais de 70% são pretos e pardos. Isso é incrível, isso é algo aqui dentro do Estado que eu me deparo assim. Eu levei minha mãe na UPA [Unidade de Pronto Atendimento], a moça lá pulou quando chega no quesito raça/cor. As pessoas não tem noção da importância que isso tem pra gente em todos os quesitos. Porque isso não deixa de ser uma pesquisa. E aí eu disse: moça, dá pra você voltar aqui. Aí ela ia botar parda lá. Eu disse, não. A minha cor é preta. Como se isso fosse um defeito. [...] Ah Moreno. Me chamam de morena. Eu, às vezes olhava assim, tu tá vendo morena onde aqui? [...] Eu me chateio com isso, porque eu não sou. Isso são nomenclaturas, inclusive pejorativas, né. Essas nomenclaturas, elas surgem do processo de embranquecimento do Brasil. Frantz Fanon fala muito desse processo de embranquecimento no livro *Peles Negras e Máscaras Brancas*. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

Demonstrando conhecimento da literatura dos escritores negros, Laura Ramos menciona Frantz Fanon e sua obra *Peles Negras e Máscaras Brancas*. Neste livro, Fanon (2008) revela que os processos colonizatórios criaram dificuldades para os negros em relação

<sup>17</sup> Disponível também na plataforma Youtube. Pode ser acessada por meio do link: [https://www.youtube.com/watch?v=H7JA\\_i2T\\_e0](https://www.youtube.com/watch?v=H7JA_i2T_e0)



a sua própria cor e mostra como o racismo está presente de formas até difíceis de serem percebidas e em diversas situações. De acordo com o autor citado, esses processos impõem um único destino para os negros que é buscar ser branco através de máscaras brancas para existir, sofrendo a extirpação do valor de sua originalidade, ou seja, de sua cor. A tendência apontada por Laura Ramos de utilização de um termo alternativo, como “moreno/morena” para evitar “preto/preta/negro/negra”, em si mesmo evidencia a dificuldade em lidar com as diferenças. E, além disso, o próprio ladrão (verso criado por um poeta ou músico sobre uma cena cotidiana; a cena é roubada do privado e torna-se pública) de Marabaixo em questão, que traz o verso “case com a moça morena lê, lê” ressalta o quanto os processos colonizatórios e o racismo cotidiano criaram traumas e dificuldades para os indivíduos negros lidarem com sua própria negritude (FANON, 2008; KILOMBA, 2019).

Cabe ressaltar que para Grada Kilomba (2019), a colonização e a descolonização estão entrelaçadas no cotidiano e propõe algumas perguntas das quais destacaremos neste estudo apenas duas: Como alguém se descoloniza? Como deve ser a descolonização do eu? Segundo a escritora, a busca por respostas possíveis às suas perguntas, não é um ato de descolonização em si, mas pode fazer com que o sujeito negro se ocupe consigo mesmo e reflita sobre sua própria realidade. Para ela, com isso, pode-se desencadear um processo que passa pelo que a autora chama de “mecanismos de defesa do ego”, para buscar sair dessa ordem colonial e alcançar um estado de descolonização.

Essas diferenças dentro da trama social por uma ótica racializada, acabam criando grupos (brancos, negros, índios, etc.) e evidenciam as fronteiras sociais, como explicita Barth (2000), enquanto construção humana, que refletem a existência de diferenças intergrupais e intersociais como é também apontado por Newman (2006).

Voltando a busca de compreender a construção desse fazer musical, ao ser indagado mais sobre as composições que dialogam com o Marabaixo, o compositor Osmar Junior evocando sua rede de sociabilidade, fez referência ao compositor Val Milhomem como também desenvolvedor desse tipo de composição ao dizer que “são as baladas para o Marabaixo [...], quem é para mim, na minha opinião, o maior compositor dessas baladas, embora eu tenha feito muitas conhecidas, é o Val Milhomem. Quando o Val faz as baladas, eu acho lindo. Eu acho assim, um negócio fabuloso” (OSMAR JUNIOR, 2021. Informação verbal). Já o compositor e cantor Val Milhomem, durante sua entrevista, por várias vezes mencionou suas parcerias de composição, como por exemplo, com o escritor, poeta, letrista e cantor Joãozinho Gomes.

Nesta linha evolutiva, identificada e estruturada nas próprias narrativas, podemos entender que o processo de construção dessa música amapaense vai se diversificando. O que a princípio começa com composições estimuladas pelos festivais e seguida pela inclusão das cantigas de Marabaixo dentro desse repertório autoral como forma de registro e de valorização, vai se transformando numa prática musical em evolução e em construção, como pode ser percebido nas narrativas de Val Milhomem:

*No Formigueiro [LP] eu já fiz um experimentalismo de um Batuque e de um Marabaixo que ainda é um vinil até hoje, porque não quis passar ele pra CD. Lá eu gravei um Marabaixo que é do Osmar e um Batuque que é meu e do Zé que foi meu primeiro experimento assim. Mas já com essa intenção de ter algo diferente. [...] Quando eu fiz a música Mal de Amor com o Joãozinho, eu já criei a melodia na célula rítmica do Marabaixo. E aí, até então, além do experimentalismo que eu tinha feito lá com meu primeiro LP que ainda era uma coisa bem de experiência mesmo, no planeta [CD Planeta Amapari] eu senti que no Mal de Amor já veio mais maduro. E aí a gente fez uma outra que é Geleira do tempo que está também no Planeta Amapari que já é experimentalismo de Marabaixo que é minha, do Zé e do Joãozinho. Aí a gente tem, eu, o Zé e o Joãozinho, também o experimento com o Batuque que a gente conseguiu misturar, falar de índio dentro do Batuque e dentro da cultura negra que é um Batuque né, [se refere à música Planeta Amapari que dá o mesmo nome ao CD] que a gente fala das duas culturas fortes do Amapá que é o índio e o negro. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Nesta direção de pensar através deste fazer musical a relação entre as musicalidades e seu contexto, vale trazer mais uma amostra deste estilo chamado por Osmar Junior de “baladas para o Marabaixo”. A canção *Mal de Amor* mencionada no depoimento acima, foi composta por Val Milhomem e Joãozinho Gomes, e se encontra no CD *Planeta Amapari* lançado em 1996:

### MAL DE AMOR<sup>18</sup>

(Val Milhomem e Joãozinho Gomes)

O amor do nego não foi brincadeira  
 Por Madalena, nego quis morrer.  
 No Marabaixo de uma quarta-feira  
 Nego chamou Exu para lhe socorrer  
 Bebeu gengibirra até se embriagar  
 Dava dó de ver o nego chorando a soluçar  
 Cruel, Madalena botou-se a dançar

<sup>18</sup> Disponibilizada na plataforma Youtube. Acessável por meio do link: <https://youtu.be/a-4WVhK54Pw>

Prum crioulo que tava de branco  
 Tocando sem parar...  
 O amor do nego não foi brincadeira  
 Por Madalena nego quis matar  
 No peito, a chama; na mão, a peixeira  
 E uma tristeza a mais dentro do olhar  
 Cantou o lamento dos Saramacás  
 E guardou calmamente a peixeira no coração  
 Sofreu, como poucos sofreram essa dor  
 Como poucos, saiu dessa vida  
 Morreu de mal de amor  
 Hoje dizem que o nego é uma estrela  
 Que vive a cintilar na forração do céu  
 Em noites de Marabaixo ele brilha,  
 Como que pra cegar o seu amor cruel, cruel...

Quando fala da canção *Mal de Amor*, Val Milhomem que se autodeclara negro, rememora sua ancestralidade colocando que: “Meu avô era do Coração [Era um Distrito, mas a partir de 2020 se tornou um bairro de Macapá] e filho de escravo ainda e morreu com 98 anos. A minha avó era uma mistura de negro com índio que dava uma cabocla do cabelo ondulado” (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal). Já em outro momento da entrevista acrescenta uma fase da infância em que morou no Quilombo do Curiaú e que tais relações refletiram mais tarde na constituição de seu fazer musical:

*No meio disso tudo, tinha isso muito forte, dessa história, principalmente minha que morei no Curiaú [Comunidade quilombola]. Minha mãe foi professora lá. Então morei no Curiaú, isso lá na década de 70 quando era garoto ainda. Então eu convivi muito com aquelas famílias. Tanto é que até hoje eles sabem, a gente convive, eles lembram da minha mãe, da professora da gente e tudinho. E tenho essa relação muito próxima até hoje com eles, principalmente da geração mais antiga. Então tinha isso comigo, e quando eu fiz a música Mal de Amor com o Joãozinho, eu já criei a melodia na célula rítmica do Marabaixo. (VAL MILHOMEM, 2021. Informação verbal).*

Em meio as interações com os músicos participantes desta pesquisa, evitou-se fazer perguntas mais diretas como: Qual a sua autodeclaração racial? No entanto, ao relatarem suas histórias de vida que se cruzam com a construção desse fazer musical, os interlocutores

mencionam dentro de seus discursos suas conexões, como já vem sendo mostrado e também poderá ser observado nas narrativas a seguir:

*Por que o grupo Pilão se tornou interessante pra mim, em especial? Porque o Pilão uniu o útil ao agradável. Eu, como professor, já tendo, embora empiricamente, essa questão da valorização daquilo que era nosso, por causa da minha mãe e comecei a compreender que isso era meu. Sabe, o Marabaixo é meu! Sou negro, sou daqui e não dá para eu negar. O que me movia no grupo Pilão, além da camaradagem de sermos amigos, era essa coisa de estar valorizando o que era meu. Eu preciso estar dizendo para meus filhos e netos que aqui a gente também faz música e que aqui a gente tem uma musicalidade. Isso que me movia e ainda hoje continuo com esta mesma motivação. (ORIVALDO AZEVEDO, 2022. Informação verbal).*

Assim como Val Milhomem que interliga ou associa sua construção musical à sua ancestralidade, Orivaldo Azevedo também atribui sentido a sua prática musical por meio de sua identificação racial, cultural, sociabilidades e vínculos afetivos. Os diálogos também revelaram sentidos atribuídos por esses músicos ao seu fazer musical, se tornando importante para a interpretação dessa realidade contextual. Neste sentido, Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007, p. 107) explica que “os significados e sentidos demonstram a utilização viva da música e a constante movimentação de sujeitos implicados com a atividade musical, que constituem esta atividade enquanto ela também se faz constituinte deles”. Assim, esse fazer musical que é construído pelos sujeitos “também se faz constituinte deles” dentro de um contexto social.

Outro ponto que merece ser posto em relevo é o fato de que Zé Miguel, citado algumas vezes nas narrativas de Val Milhomem como “Zé”, ao descrever seu fazer musical também relaciona com suas vivências dentro de seu contexto sociocultural como uma forma de significar, ou seja, dizer o porquê de sua música ser como é:

*A minha comunidade é o Quilombo do Mel da Pedreira. Eu sou quilombola. Eu estou lançando por esses dias um CD chamado Quilombola. Então, eu trago essas coisas da ancestralidade, da família e das histórias que eu ouvia de meus avós e de meus tios. A musicalidade que eles carregavam com eles. Tem o processo da chegada da igreja e essa chegada da igreja interrompe. Porque a igreja chega com aquela mensagem de que aquilo era coisa do diabo. [...] E aí eu recebi através da igreja as influências do Blues e através da família a influência da música africana do Batuque e do Marabaixo. Daí eu cresci, e quando comecei a compor eu trazia essa melodia faceira com a tendência africana e tendência do Caribe que eu ouvia muito isso. Que é a música que vai originar as guitarradas do Pará também. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Ao longo de sua narrativa, Zé Miguel, algumas vezes, fala deste novo álbum que está lançando enquanto também fala de questões como preconceito, violência e injustiças sociais sofridas pela população negra. O que mostra uma intersecção entre a dimensão subjetiva ou

afetiva e a vivência concreta dentro do seu fazer musical, carregado de sentidos e de significados imbricados em sua música:

*O Quilombola que eu estou lançando agora, que é um disco que eu descarrego as minhas [silêncio, emoção]. A música Quilombola diz: “Mãe preta, Pai preto, remanescentes de pretos distantes. Marcas na alma das dores do gueto. E do chicote colonizador. Discriminado, subestimado, maltratado ao longo da história, mas sem perder a força que me move. A chama sempre viva do amor. Quilombola, na essência, no sangue e na veia. Quilombola do quilombo do Mel da Pedreira. Quilombola, preto que não nega sua aldeia. Ser quilombola no Brasil não é brincadeira. Perdoo seu engano, mas não insista em sua opinião colonizada sobre mim. Respeite meu cabelo, a cor da minha pele. A cor não me define como ser humano. Simples assim. Sou preto, respeite. Não me julgue por questão de cor. Meu gueto, aceite. É aonde eu quiser, aonde eu for. (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

A letra que em parte foi recitada e uma parte cantada pelo interlocutor, que se emociona ao falar de sua origem, história de vida, família e de sua comunidade, está repleta de imagens e de sentidos que revelam seu contexto sociocultural, histórico e político, e o si próprio, dado que do sujeito implicado, sua música “também se faz constituinte dele” (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007). A música se torna, além dos elementos sonoros, uma junção de significados, de imagens, de cenas, de contextos sociais, espaciais, do próprio indivíduo implicado na atividade musical e de sua coletividade. Se tornando impossível separar o sujeito de sua música e, por sua vez, de seu contexto sociocultural. Se configurando numa musicalidade de acordo com o conceito proposto por Piedade (2011). Tudo isso ocorre porque:

*O sujeito existe e relaciona-se no todo das dimensões objetivas e subjetivas, que se entrecruzam, que se afirmam, que se formam uma na outra, que se negam, onde suas ações são sentidas, significadas; onde existe a estreita relação entre pensamento, emoção e sentimento, onde a vida se realiza e só é possível nesta totalidade dialética. (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007, p. 109).*

Portanto, o sujeito, a música e seu contexto são indissociáveis. Este entendimento atrelado a estes depoimentos permite interpretar que essas músicas são resultado da experiência subjetiva com a vivência concreta dentro de um contexto sociocultural, político e histórico. Neste caso, podemos pensar que a utilização de representações do patrimônio cultural afro-amapaense se torna uma absorção articulada afetivamente, com intuito de reelaborar, visando entre outros propósitos, a valorização das musicalidades afro-amapaenses. Com isso, não está sendo excluído os intentos mercadológicos (NICOLAU NETTO, 2014), dado que uma criação musical não atende apenas um único propósito.

Continuando seguindo o fio da meada na construção da trajetória evolutiva dessa musicalidade. Para Piedade (2011, p. 104), uma musicalidade se constitui de “uma memória musical-cultural compartilhada e constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” e que deve ser “desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical”. Ele acrescenta ainda que a constituição de uma musicalidade vai além da “linguagem musical” ou elementos puramente musicais, ela se torna “uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito” (PIEDADE, 2011, p. 105). Como tem sido observado neste contexto musical amapaense, o fazer musical está fortemente relacionado com a memória coletiva, com vivências concretas, construídas e partilhadas em comunidade e para a comunidade em que está inserida.

Após seu trabalho solo com o LP *Formigueiro*, gravado em 1992, e seu trabalho em parceria com Zé Miguel e Joãozinho Gomes que resulta no CD *Planeta Amapari*, gravado em 1996, onde se encontram as músicas *Mal de Amor* e *Geleira do Tempo*, segundo Val Milhomem, o grupo recebe mais um integrante que é Amadeu Cavalcante e juntos iniciam um projeto de pesquisa que resultará no próximo álbum que recebeu o nome de *Senzalas*, lançado em 1999.

Figura 09 – Grupo Senzalas Capa do Primeiro CD



Fonte: Acervo de Zé Miguel (2021)

Com esse novo CD e os shows realizados, o grupo passa ser chamado de *Grupo Senzalas*. Portanto, o *Grupo Senzalas* é composto por Val Milhomem, Zé Miguel, Joãozinho Gomes e Amadeu Cavalcante. Esta contextualização se faz necessária para compreender o processo evolutivo desse fazer musical narrado por Val Milhomem que segue contando que:

*Aí, a gente se junta pra fazer um projeto de pesquisa chamado Piracema, eu, Amadeu, Zé e Joãozinho. Andamos pelo estado aí pra ver, mapeando pra ver se tinha outra coisa, mas a gente não encontrou não. [...] Então com esta pesquisa, a gente começou a compor Marabaixo e Batuque que foi o que a gente mapeou e viu que era mais forte mesmo. Culturalmente era o que se tinha, né. [...] Aí a gente começou a compor, a primeira canção que a gente fez foi A dança das senzalas<sup>19</sup>. [...] Foi compondo e quando a gente viu, já estava com a obra pronta. A gente disse: Cara, vamos gravar. A gente precisa registrar isso aqui porque é o que a gente vai fazer daqui pra frente. Era um negócio envolvente, um Marabaixo bacana, sabe. (VAL MILHOMEN, 2021. Informação verbal).*

Val Milhomem enfatiza neste momento da entrevista o trecho “[...] é o que a gente vai fazer daqui pra frente. Era um negócio envolvente, um Marabaixo bacana [...]” demonstrando um contentamento com a obra produzida com seus parceiros de composição. Neste relato de uma trajetória de produção musical, mesmo sendo contada por um interlocutor é o relato também de uma produção coletiva. Ele segue sua narrativa explicando novamente que não se trata de propor arranjos numa melodia de Marabaixo já existente, mas de compor novos Marabaixos:

*No nosso caso, que nós criamos músicas, na verdade a gente cria música de Marabaixo com uma outra linha melódica. Porque as músicas de Marabaixo ela, muitas delas é quase atonal. Igual música de índio. Que eles chamam de ladrão. [Neste momento ele coloca a música Barco Negreiro<sup>20</sup> pra tocar em seu celular]. Está vendo? É totalmente diferente do Marabaixo que você ouve. São músicas criadas com linha melódica. A gente introduziu os metais. A gente, na verdade introduziu outros instrumentos. Entendeu? Então pra nós, **esse é o novo Marabaixo**. [...] Sim, a gente queria o seguinte, a gente sempre quis ter uma música que fosse parecida com a gente. Que fosse diferenciada, que tivesse uma identidade. Que tivesse a nossa digital. Então, acho que ela é isso. Ela é uma música brasileira, feita na Amazônia, com a digital do Amapá. Então eu vejo dessa forma. Porque a música que a gente faz hoje, não se parece com a música do Pará, não se parece com a música do Acre e nem de nenhum outro lugar. Então ela tem a nossa digital hoje. (VAL MILHOMEN, 2021, grifo nosso. Informação verbal).*

Observa-se que para explicar as diferenças entre as novas canções criadas por eles e as cantigas de Marabaixo já existentes, ele coloca que as músicas de Marabaixo são “[...] quase atonal”. Este interlocutor se refere à característica das cantigas de Marabaixo não serem acompanhadas de instrumento melódico ou harmônico e da liberdade quanto à tonalidade que

<sup>19</sup> Acessível por meio do link: <https://youtu.be/JFPODp00uDs>.

<sup>20</sup> Segue o link que viabiliza o acesso a canção referida: <https://youtu.be/VeeFySNNezM>

será executada pelas cantadeiras ou puxadores nas rodas. Ou seja, na forma tradicional de cantar as cantigas de Marabaixo, não precisam ouvir o tom dado por um instrumento melódico ou harmônico para então cantar na mesma tonalidade. Essas declarações, sobretudo quando diz “Então pra nós, esse é o novo Marabaixo” atrelado à “[...] na verdade a gente cria música de Marabaixo [...]” reforçam a possibilidade que a musicalidade afro-amapaense esteja sendo reelaborada com intuito de atingir um público maior além da comunidade afro-amapaense em processos de hibridismos como mostra este próximo trecho:

*Porque não se parecia mais com a música do Cancioneiro Amazônida. Já era uma coisa com uma digital impressa, que gera uma obra com nossa digital. E as pessoas começaram a se sentir mais proprietárias, mais dentro do trabalho, começaram a se perceber dentro do que a gente estava fazendo. As pessoas foram se familiarizando. E aí, aqui, a gente teve também resistência com o pessoal da classe. Porque teve uma época que chamavam pra gente “o pessoal do tambor”. Ah, quem vai tocar? Ah, o pessoal do tambor. Eles não tinham entendido ainda. E demoraram muito a entender. (VAL MILHOMEN, 2021. Informação verbal).*

Por meio das narrativas, foi possível perceber que a chamada “estilização” do Marabaixo nesta emergente musicalidade em desenvolvimento, começam por meio dos arranjos das cantigas de Marabaixo que já existiam e passam para a composição de novas canções que utilizam elementos do Marabaixo e do Batuque. Segundo Piedade (2011), ao se ater ao fato de os músicos apontarem para questões de influência e resgate, dentre outros termos, estão de uma maneira ou de outra, apontando para possíveis processos de hibridismos. Com isso, pode-se pensar que nesta relação entre a musicalidade afro-amapaense e Música Popular Amapaense ou Música Regional, pode estar ocorrendo processos de hibridização musical com intenção de ser reelaborada para acompanhar os novos gostos e estéticas.

Essa música amapaense envolvendo a musicalidade afro-amapaense, que resulta numa “estilização”, termo utilizado pelos interlocutores, em alguma medida tem despertado preocupação como mostra Laura Ramos neste trecho de sua entrevista:

*Eu tenho um pavor assim, tremendo, da palavra estilizar, né. Eu fico muito preocupada. Inclusive junto com algumas amigas, [...] como a própria doutora Piedade, a gente sempre tem essa preocupação, desse estilizar. Porque o toque do Marabaixo, ele tem o toque dele, a base, né. Porém cada comunidade, ela tem a sua especificidade. É por isso que vem o encontro dos tambores pra mostrar tudo isso. E a gente que é do Marabaixo e do Batuque, que a gente já está acostumado a ir para as comunidades e ver de perto tudo isso, a gente sabe no encontro dos tambores, pelo menos tipo, a gente está na casa da minha avó na concentração, pra esperar o momento de nós subirmos ao palco, nós sabemos quem está fazendo sua apresentação por conta do toque e do jeito de cantar que não é igual. Entendeu? E esse encontro dos tambores, justamente, ele vem pra mostrar essa diversidade que existe tanto no Marabaixo quanto no Batuque. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*



Como pode ser visto neste trecho, Laura Ramos inicia expondo a preocupação com a preservação do toque do Marabaixo. Em um outro encontro anterior a esse da entrevista, durante um show no qual não pôde ser gravado, ela falou mais sobre essa preocupação fazendo comparação com o Carimbó do Pará que em sua percepção se tornou totalmente estilizado e diferente do Carimbó original e que existe o temor que ocorra o mesmo com sua musicalidade. No entanto, ela se lembra das variações na forma de tocar e de cantar entre as comunidades tradicionais por ela percebido. A especificidade de cada comunidade mencionada, são as diferenças que vai desde a forma de pegar nas baquetas, no andamento e no deslocamento da acentuação métrica que ocasionam as distinções. E ao mesmo tempo em que começa mostrando o que é preocupante para eles com relação ao futuro da musicalidade de suas comunidades chamada por ela de tradicional, compartilha as iniciativas tomadas por eles como promoção cultural partindo de hibridismos com outras musicalidades como mostra este outro trecho:

*É aquela preocupação que eu te falei do estilizar da coisa. Acontece? É preciso? Se faz necessário? Sim. Mas nós não podemos deixar de se preocupar em manter esse alicerce que é o tradicional. Então, eu fico muito preocupada quando se fala em estilizar. E aí, a gente que tem essa consciência, como eu disse logo cedo pra você, do Adelson que traz o ritmo do Marabaixo e do Batuque pra fazer uma fusão com o Reggae e com o Kasékò. Mas ele diz que nunca vai se esquecer dessa base que é o tradicional. Eu tenho um projeto que é o Marabatuqueirada [...], o nome do bloco é Eleko. O que é isso Laura? Isso é um bloco que eu já fiz 3 edições dele, que eu pego esses tambores de batuque, de Marabaixo, subo pra cima do trio, e trago um pouco do Cancioneiro amapaense, um pouco do Marabaixo, um pouco do Batuque e transformo, e faço a fusão dos nossos ritmos com o ritmo baiano. Porém, eu não posso perder esse foco da coisa. Porque as nossas rodas de Marabaixo é outra situação. Ali a gente vai trabalhar em cima do tradicional. Eu já estive em roda de Marabaixo que os toques estão tão acelerados que a gente não consegui versar. Se torna cansativo, exaustivo. E eu nem entro. Uma vez eu fui tocar com um grupo, que eu fiquei com meu antebraço inchado de tão rápido que estava. E aí eu não vejo necessidade pra isso. Quando eu levo esses ritmos pra cima do bloco, do trio, se torna aquele modelo de bloco de Salvador mesmo, aquilo tudo muito bacana pra você sentir aquele som todo, dançar bacana, [...]. Eu já estive em roda que tia Zefa manda parar as caixas. Vocês estão correndo de quem minha gente? Ela diz. Eu acho isso um máximo. Caraca, vocês estão pegando um ralio da tia Zefa [Josefa Ramos, 106 anos da Comunidade do bairro Laguinho]. Os mais velhos quando vê tia Zefa adentrar na roda, eles vão lá e pegam as caixas dos mais novos. Porque eles estão tão acostumados a tocar acelerado que ela, coitadinha vai ali, que se acelerar, ela não consegue. (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal).*

Nestes relatos de Laura Ramos, parece existir um dilema entre frear as mudanças para preservar e deixar fluir a natureza criativa enquanto condição humana. Porém, esta questão se mostra muito mais complexa. Para ponderar sobre essa questão ou possível tensão que possa estar ocorrendo neste contexto da música amapaense, é importante considerar que “a experiência musical é um espaço de um exercício de liberdade criativa e de comportamento”

(NAPOLITANO, 2002, p. 9) e que “a atividade musical, enquanto integrante de uma cultura, criada e recriada pelo fazer reflexivo-afetivo do homem, é vivida no contexto social” (CAMARGO; MAHEIRIE; WAZLAWICK, 2007, p. 106). A música enquanto um componente da cultura segue os mesmos termos que por sua vez é criada e recriada devido às interações vividas. E considerando ainda que:

As músicas encontradas no Brasil não estão ocorrendo isoladas, mesmo que muitas vezes isso pareça ser a única explicação para a sobrevivência de muitas delas. Na verdade, as diversas músicas estão inseridas em um movimento que é próprio da natureza humana, pois a humanidade desde as suas origens sempre se caracterizou por deslocamentos, trocas e interações fazendo com que qualquer noção de pureza e de isolamento precise ser relativizado. (MARINHO, 2004, p. 264).

Podemos, portanto, supor que o contexto musical amapaense se insere nas mesmas dinâmicas socioculturais caracterizado por interações, absorções, misturas e combinações que resultam em processos de hibridismos criando uma nova experiência musical. Mesmo com os discursos sobre particularidade, autenticidade e preservação para a perpetuação de uma prática musical, existem meandros em que os processos criativos próprios dos seres humanos, inevitavelmente seguem buscando novas combinações e experimentos estéticos que fazem parte da condição humana (HALL, 2003). E no âmbito dos elementos puramente musicais, os “gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias que se atravessam formando novas combinações: o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música” (PIEIDADE 2011, p.10). Considerando essa questão da condição humana e da música, não se trata de desconstruir estes discursos em torno da preservação, mas de buscar entender a relação entre essas musicalidades que são constituídas além de elementos sonoros, de uma complexidade de conexões de ordem subjetivas e objetivas.

Essa absorção de elementos de uma musicalidade local, também ocorre, segundo Nicolau Netto (2014), como estratégia mercadológica global de oferecer por meio da música um diferencial identitário para agregar valor simbólico e até mesmo para atrair o turismo. Não se pode negar que dentre os propósitos de criação dessas músicas, exista uma faceta mercadológica e a intenção de construção de uma identidade cultural como mostrado no subcapítulo anterior. Contudo, as narrativas no campo revelaram estar ocorrendo uma articulação visando um fortalecimento da musicalidade afro-amapaense que segundo os interlocutores e fontes bibliográficas “estava agônica” (CANTO, 2017, p. 24-25).

Além das narrativas anteriores que mencionavam o estado “agônico” que se encontrava a manifestação afro-amapaense, destacamos mais uma narrativa para evidenciar essas relações entre os músicos e este contexto sociocultural:

*O Marabaixo era muito distante, restrito, do gueto. A festa era muito restrita a uma comunidade pequena mesmo. Que estava com uma tendência de inanição, né. E nós estávamos preocupados com isso também, sabe. Nós queríamos dizer para o povo em geral: Olha só isso, pertence a vocês e é lindo. Abracem isso aí. Sabe, mas a gente não podia só dizer pra eles isso. Nós tínhamos que abraçar e nós fizemos isso. Nós abraçamos com a nossa música. Entendeu? (ZÉ MIGUEL, 2021. Informação verbal).*

Em todas as narrativas a partir da gravação do LP do conjunto *Os Mocambos* lançado em 1974, passando pelo grupo *Pilão* criado em 1975 até chegar nestes músicos que começam a gravar a partir de 1989, observamos um alinhamento de perspectiva em relação à manifestação afro-amapaense que se torna uma causa e um sentido para suas composições. Buscando entender a complexidade dessas imbricações semânticas e suas intersecções com os aspectos objetivos e subjetivos ligados aos contextos socioculturais, observamos também uma busca pela atribuição de valor simbólico ao fazer musical em cada narrativa. Pode-se perceber essa atribuição de sentido e valor pelos próprios músicos neste trecho:

*Os músicos amapaenses conseguiram resgatar o Marabaixo e o Batuque, e mostrar pra população isso. Porque até então, estava restrita aos grupos de Marabaixo, né? Um negócio bem pequeno, entendeu? Quando a gente começou a cantar, as pessoas começaram a buscar saber o que era, de onde vem e todo mundo falando de Marabaixo e Batuque, Marabaixo e Batuque, e aí conseguimos dar essa projeção. E hoje em dia, o Marabaixo e o Batuque têm essa força que tem aqui. Eu acho que a gente tem uma contribuição nisso aí. (MARCELO DIAS, 2022. Informação verbal).*

Neste mesmo sentido, Laura Ramos também corrobora dizendo “[...] tanto é que o Marabaixo começa a dar um ‘bum’ na sociedade amapaense a partir do momento em que a MPA pega isso e começa” (LAURA RAMOS, 2021. Informação verbal). Essa qualidade de música amapaense que recebe os rótulos “Música Popular Amapaense” com a sigla MPA ou “Música Regional” e até mesmo “Cancioneiro Amapaense”, conforme ouvido algumas vezes em campo, começa a surgir na década de 1970 com os primeiros grupos, *Os Mocambos* e *Pilão*. A partir de 1989 novos cantores e grupos vão surgindo e nas décadas de 1990 e 2000 essas músicas ganham visibilidade e projeção na cidade de Macapá se tornando motivo de orgulho não somente para os músicos dos grupos, mas também para a sociedade.

Dessa forma, esses músicos se tornam agentes sociais que militam em favor de minorias, pautas sociais e ambientais. Mostrando uma visão alternativa além da visão

colonizatória e das classes dominantes, que em meio a adversidade existe um caminho de transformar a opressão em resistência. Esse desejo de revelar e de revelar-se pode ser constatado em cada canção mencionada nas narrativas. O Marabaixo e o Batuque estavam agônicos devido às perseguições que essa musicalidade e religiosidade, bem como a comunidade afro-amapaense, vinham sofrendo desde os primórdios, enquanto fronteira racial imposta para evidenciar a diferença. Em Newman (2006) pode-se entender que existem muitas fronteiras que pressupõem identidade e pertencimentos a grupos específicos, pré-definidos como categorias, como parte de um processo constante de remoção, movimentação e de imposição de fronteiras, como produto social que reflete as diferenças.

Por meio da música novos significados são expressados sobre a produção cultural da comunidade afro-amapaense, que foi tão reprimida, estigmatizada, mal interpretada e perseguida. As velhas semânticas ou significados como “coisa do Diabo”, “imoral”, “selvagem”, “causa de todos os males”, “danças de pretos e pretas velhas” (CANTO, 2017; LUNA, 2020) começam a serem ressignificados por estes músicos. E como resultado observamos iniciativas governamentais de reconhecimento, valorização e preservação desta manifestação.

Foi instituído pela Assembleia Legislativa do Estado do Amapá em 2015 o dia do Marabaixo, que é comemorado no dia 16 de junho como mais autêntica manifestação cultural do Amapá. E no dia 08 de novembro de 2018 o Marabaixo foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). O Marabaixo, atualmente, é tido como símbolo de resistência da população negra do Estado do Amapá que sofreram os percalços de uma sina de escravidão no passado, seguida pelo abandono à própria sorte, pela discriminação e perseguição.

Será que podemos desaprender padrões depreciativos, que insistem em manter em alguma medida moldes coloniais e de escravidão velado em relação aos grupos étnicos ou mestiços como processos de desconstrução e descolonialização? Nas abordagens aqui apresentadas observamos que por meio de processos de hibridismos musicais e de processos identitários, enquanto uma fronteira simbólica, têm tido também o desdobramento de uma ressignificação dos significados coloniais depreciativos atribuídos a musicalidade afro-amapaense. Intentos como o registro e a valorização dessa memória musical, têm sido alcançados. E como resultado, essas tendências musicais influenciam novas estéticas, novos discursos e novos olhares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse estudo procuramos tecer um fio condutor entre as narrativas dos interlocutores participantes da pesquisa, que revelaram dimensões objetivas e subjetivas, e as reflexões teóricas conceituais que embasam as formulações aqui construídas. A soma destes fazeres musicais possibilitou reconhecer algumas ações das estruturas de dominação local, nacional e global. E assim, pôde-se observar as conexões entre a música e as vivências dentro do contexto sociocultural amapaense.

Nesse sentido, o estudo permitiu compreender que o Marabaixo e o Batuque constituem duas das musicalidades das comunidades remanescentes dos africanos trazidos como escravos para o Amapá. Essas musicalidades se desenvolvem em meio às interações culturais no cerne da manifestação que expressa uma religiosidade e apresentam elementos musicais e ritualísticos afro-referentes. O estudo demonstrou também que a disseminação da desigualdade social e do preconceito para com a musicalidade e religiosidade da comunidade afro-amapaense, enquanto uma fronteira racial, religiosa e cultural, afetou de tal forma que se fez sentir pelos músicos colaboradores desta pesquisa, a necessidade de comprometer-se com seu fortalecimento, diante ainda do estado agônico em que se encontrava a manifestação.

Na busca de compreender a construção da prática musical local denominada de Música Popular Amapaense ou Música Regional, a partir das trajetórias musicais e de vida, foi possível construir um panorama de produção musical e sua consolidação no cenário cultural amapaense. Cada canção mencionada nos diálogos dos interlocutores da pesquisa se constitui um discurso sonoro e, assim como os discursos sobre esses sonoros proferidos, apresentam nuances afetivas, que ligam esta prática musical ao território geográfico amapaense à comunidade e sua cultura. Ou seja, as narrativas expressaram aspectos culturais, territoriais, históricos, políticos, sociabilidades e relações interétnicas, tal como nas canções, que estão imbricados nestes fazeres musicais como representação da cultura, do território e do povo amapaense. Essas músicas são produtos das experiências subjetivas com vivências concretas que expressam sentidos e significados a serem comunicados.

Nota-se ainda, nesse estudo, conforme apontado nas narrativas aqui delineadas, que além dos elementos das musicalidades afro-amapaenses, Marabaixo e o Batuque, também se misturam, nessas músicas, elementos da cultura indígena, da Guiana Francesa e das musicalidades caribenhas. Outras influências, devido ao fenômeno da globalização que dissemina tendências como modelos a serem seguidos, também se fazem presentes nas

composições amapaenses, formando um complexo musical híbrido, já explicitado por Piedade (2011), como sendo uma condição inerente à música, ou seja, a mistura de elementos musicais diversos.

A investigação desvelou ainda tensões em torno do termo “Música Popular Amapaense” com a sigla MPA atribuída às músicas destes interlocutores, atestando que o campo da música popular, enquanto uma categoria de análise, apresenta assinaladas polêmicas e contradições a começar pelo termo “popular” ou simplesmente “rótulos” conforme o entendimento de Napolitano (2002). Vale ressaltar, neste momento de considerações finais, que o presente estudo não ignora intentos como o sucesso mercadológico da indústria cultural. No trabalho de campo, essa temática também foi debatida com os músicos participantes desta pesquisa que demonstraram que este fazer musical não serve apenas a um único propósito. Porém, o que mais foi ressaltado nas narrativas foi a preocupação com o futuro da manifestação afro-amapaense, a saber, Marabaixo.

Destacou-se nesta investigação um movimento de busca por uma identidade cultural, constituindo-se numa espécie de resposta a avalanche de disseminação de músicas internacionais, dentre outras que tendia a uma homogeneização. Isso revela um processo estético e ideológico, que parece idealizar um legítimo representante estético musical para os amapaenses. As motivações, segundo nossos interlocutores, seria a necessidade da construção de uma identidade cultural. Nesta construção identitária, diante da nacionalização e da globalização, se utiliza a música como meio, escolhendo o Marabaixo e o Batuque para assumir o posto de principal ícone da representatividade amapaense. Em outros termos, esses intentos alimentaram essa prática musical, reverberaram na sociedade, como relatado nas narrativas, configurando-se em um processo identitário como reação a um sentimento de exclusão (HALL, 2003); como reação a uma homogeneização nacional e global (NICOLAU NETTO, 2014) e como uma fronteira simbólica, compartimentando os grupos em categorias que pressupõe identidade (NEWMAN, 2006).

Como exemplo, observou-se que a partir do conjunto *Os Mocambos*, com o lançamento de seu LP em 1974 e das apresentações desse conjunto nos bailes e eventos da cidade de Macapá, que as músicas de Marabaixo passaram a serem ouvidas por outras camadas da sociedade além da própria comunidade afro-amapaense. As músicas de Marabaixo e de Batuque, assim como de outras musicalidades amapaenses, seguiram sendo registradas nos álbuns (LP e CD) com caráter de sofisticação ou enriquecimento instrumental e harmônico pelo *Grupo Pilão*. Dando continuidade a essa absorção e registro, o grupo

*Movimento Costa Norte* inicia uma reelaboração com as chamadas “Baladas para o Marabaixo”, nomenclatura criada por Osmar Junior. E com Val Milhomen, Joãozinho Gomes, Zé Miguel e Amadeu Cavalcante, que formam o *Grupo Senzalas*, o processo evolutivo dessa prática musical a partir de experimentos estéticos, tendo como base os motivos rítmicos sincopado do Marabaixo e do Batuque, levou ao que Val Milhomen, interlocutor dessa pesquisa, chamou de “Novo Marabaixo”.

Evidenciou-se, portanto, o papel desempenhado por esses músicos, que vai do registro do repertório do Marabaixo e do Batuque até a sua reelaboração, que pode ser visto como medida de fortalecimento e de valorização. Partindo da aceitação da manifestação afro-amapaense como ícone de representatividade cultural, esses músicos começaram a cruzar a fronteira que segregava a comunidade afro-amapaense, sua musicalidade e sua religiosidade. A respeito disso, Newman (2006) pondera que vivemos num mundo de compartimentação e de fronteiras sociais, que mesmo sendo algumas dessas fronteiras mais permeáveis, fáceis de serem cruzadas ou ainda, elásticas permitindo que se cheguem até certo ponto ou que excedam alguns limites, não deixam de serem fronteiras.

Por fim, essa prática musical empreendida pelos músicos, conforme suas próprias narrativas, resultou num esvaziamento de significados negativos, depreciativos e de tentativas de manter os moldes coloniais, e proporcionou uma ressignificação da manifestação afro-amapaense Marabaixo. Esta reflexão vai ao encontro do que Camargo, Maheirie e Wazlawick (2007) explica, que os significados e os sentidos não são fixos ou imutáveis, reforçando assim, que a música é um instrumento fundamental na construção de novos significados ou da ressignificação de padrões que outrora eram depreciativos e estigmatizantes.

Assim, no percurso desse estudo, verificou-se uma relação entre as musicalidades afro-amapaenses Marabaixo e Batuque e a musicalidade denominada de Música Popular Amapaense ou Música Regional, com desdobramento de processos de hibridismos musicais, processos identitários enquanto fronteira simbólica e de ressignificação da manifestação cultural afro-amapaense. A compreensão dessa relação contribui para a interpretação dessas realidades musicais e socioculturais, se tornando um caminho para entender aspectos do mundo da música, que por sua vez é o mundo em que vivemos.

Desse modo, com esse trabalho de pesquisa, buscamos contribuir com o campo de estudo da música amapaense, com os estudos de fronteira desta região fronteiriça entre o Brasil e a Guiana Francesa, e com a emergente necessidade de trabalhos acadêmicos que deem subsídio à aplicabilidade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” nas instituições do ensino de música da rede pública do Estado do Amapá.





## REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Sheila Mendes; SALLES, Sandro Guimarães de. Marabaixo: identidade social e etnicidade na música negra do Amapá. In: encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2., 2004, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ABET, 2004. p. 619-629.

AMAPÁ (Estado). Conselho Estadual de Educação. **Resolução N° 64/2013 – CEE/AP e na Lei N° 11.645, de 10 março de 2008.** [Dispõe sobre as normas para a educação profissional técnica de nível médio para o sistema de ensino do Estado do Amapá (alterada e republicada)]. Disponível em: [https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CEE-AP\\_Resolucao642013.pdf?query=Amap%C3%A1](https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CEE-AP_Resolucao642013.pdf?query=Amap%C3%A1). Acesso em: 11.10.2022.

ARANHA, Luís Fernando Panadés. **Música erudita e música popular: a concepção desses conceitos na Revista Brasileira de Música (1934-1945).** 2019. 135 f. Dissertação – (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2019.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros.** 1999. 406 f. Tese – (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas.** Tradução de John Cunha, Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Editora, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança dos velhos.** São Paulo: TAQ, 1979.

BRASIL. **Lei N° 11.645, de 10 de março de 2008.** estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm). Acesso em: 11.10.2022.

BRASIL QUILOMBO VENCE COM JUSTIÇA O II FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 25, n. 1556, 10 de janeiro de 1970. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

CÂNTICO DE SUBVERSÃO. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 23, n. 1500, p. 2, 2 de novembro de 1968. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

CARDIN, Eric Gustavo; ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho. Fronteiras e deslocamentos. **Revista Brasileira de Sociologia** v. 6, n. 12, p. 114-131, 2018.

CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia; WAZLAWICK, Patrícia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 12, n. 1, p. 105-113, 2007.

CANTO, Fernando Pimentel. **O Marabaixo Através da História.** Printgraf: Macapá, 2017.

CANTO, Fernando Pimentel. **A Água Benta e o Diabo**. 2. ed. Macapá: Fundação de Cultura do Estado do Amapá (FUNDECAP), 1998.

CANTO, Fernando Pimentel. **Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como lócus das identidades amapaenses**. 2016. 251 f. – Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

CANTO, Fernando. Prefácio. *In*: GODINHO, Ruy. **Então, Foi Assim?** Os bastidores da criação musical brasileira-amapaenses. Macapá: Abravídeo, 2018.

CARLOS, Ana Fanni Alessandri. **O Lugar no/do Mundo**. São Paulo. Hucitec, 1996.

CASTRO, Maurício Barros de. História Oral e Cultura Popular. **Revista do Nêho/Usp**, São Paulo n. 1, pp. 51-57, 2007.

CHAVES, Maria Emília Oliveira. **Unidades de Conservação do Amapá: Injustiça ambiental em pele de preservação da natureza?** 2018. 148 f. Tese – (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. **Popular Music**, v. 12, n. 2, p. 123-138, 1993. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/ethnography-and-popular-music-studies/E11CB2E80CF928C009339803CB001DAC>. Acesso em: 16.04.22.

CONTINUAM ABERTAS AS INSCRIÇÕES AO IV FESTIVAL. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 27, n. 1655, 19 de outubro de 1972. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

DIÁRIO DO AMAPÁ. **Macapá Verão On-line**: Movimento Costa Norte volta ao palco após 25 anos. **Jornal Diário do Amapá**, edição de 1 de setembro de 2020.

DI MICELI, Clícia Hoana Vilhena Vieira. **InterAmazônias**: uma fronteira musical: As músicas tradicional e contemporânea que expressam a geograficidade Amazônica do Amapá e da Guiana Francesa. 2019. 40 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Fronteira) – Departamento de Pós-Graduação, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019.

DIVERSOS CANDIDATOS JÁ INSCRITOS NO I FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 23, n. 1506, de 14 de dezembro de 1968. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

ESCOBAR, Arturo. **Bem-vindo à Cyberia**: Notas para uma Antropologia da Cibercultura. In Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura. Org.: Jean Segata, Theophilos Rifiotis. ABA Publicações: Brasília, 2016

EVANGELISTA, Marcela Boni. A transcrição em história oral e a insuficiência da entrevista. **Oralidades**, v. 4, n. 7, p. 169-82, 2010.

ENCERRADO COM O MAIOR BRILHANTISMO O III FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 26, n. 1626) do dia 5 de novembro de 1971. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

ENCERRAM AS INSCRIÇÕES DO IV FESTIVAL. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 27, n. 1658, 11 de novembro de 1972. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE, 1. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 23, n. 1506, de 14 de dezembro de 1968. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE, 4. REGULAMENTO. **jornal novo amapá**, macapá, ano 27, n. 1654, 12 de outubro de 1972. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

GEA – Governo do Estado do Amapá. **Amapá e o jeito de ser do povo daqui**. Disponível em: [https://www.portal.ap.gov.br/ler\\_noticia.php?slug=1309/amapa-e-o-jeito-de-ser-do-povo-daqui](https://www.portal.ap.gov.br/ler_noticia.php?slug=1309/amapa-e-o-jeito-de-ser-do-povo-daqui). Acesso em: 19 jun. de 2021.

GEA - Governo do Estado do Amapá. Portal virtual. Disponível em: <https://www.portal.ap.gov.br/noticia/1705/mais-seis-comunidades-sao-reconhecidas-como-remanescentes-de-quilombo-no-ap> Acesso em: 19 jun. de 2021.

GODINHO, Ruy. **Então, Foi Assim?** Os bastidores da criação musical brasileira-amapaenses. Macapá: Abravídeo, 2018.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Marcia. Entre o Divino e os Homens: A Arte nas Festas do Divino Espírito Santo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.14, n. 29, p. 67-94, 2008.

GRUPO PILÃO. **Na Maré dos Tempos**. Amapá: MCK, 1996. 1 CD (51:54 min. [?]): digital, estéreo.

HALL, S. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estudos sociodemográficos e análises espaciais referentes aos municípios com a existência de comunidades remanescentes de quilombos**: relatório técnico preliminar. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010: Características da População e dos Domicílios**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

INTENSA ATIVIDADE PARA O COMPLETO ÊXITO DO I FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 23, n. 1502, s.p., de 16 de novembro de 1968. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Pesquisa do IPHAN revela a importância do forte Cumaú, em Macapá**. 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/664/pesquisa-do-iphan-revela-a-importancia-do-forte-cumau-em-macapá>. Acesso em: 21 fev. 2022.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Registro: Marabaixo**. 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE\\_MARABAIXO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf) Acesso em: 21 fev. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LÜHNING, Angela Elisabeth. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 22, n. 1/2, p. 105-126, 1991.

LUNA, Verônica Xavier. **Um caos que abriga histórias de vidas: sociabilidades conflituosas na gentrificação da cidade de Macapá (1943–1970)**. Brasília: Senado Federal, 2020.

LUPTON, Deborah. **Doing Fieldwork in a Pandemic** (crowd-sourced document). (2020) disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1clgjjabb2h2qbdutgfqribhmog9b6p0nvmguihzcl8/edit?ts=5e88ae0a#> Acesso em: 25 fev. 2022.

MARINHO, V. M. Abordagens da música brasileira nas últimas sete décadas: as expedições, os mapas e os mapeamentos. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2., 2004, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: ABET, 2004. p. 256-270.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. História Oral: desafios conceituais. Oralidades. **Revista de História Oral**, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 136-146, 2009.

MERRIAM, Alan. **Method and technique: the Anthropology of Music**. Northwestern University Press: Evanston, 1964.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF, dossiê: literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

MILLER, Kiri. **Playing Along: Digital Games, Youtube and Virtual Performance**. Oxford University Press: New York, 2011.

MILHOMEM, Val; GOMES, Joãozinho; MIGUEL, Zé. Geleira do Tempo. In: **PLANETA AMAPARI**. Macapá, 1996. 1 CD. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYo6G00s3Bs>. Acesso em: 13.10.2022.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEDER, Álvaro. O Estudo Cultural da Música Popular Brasileira. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, v. 329, n.22, p.181-195, 2010.

NICOLAU NETTO, Michel. Hibridismo no mercado da música e a articulação das identidades. **Revista: Ciências Sociais da Unisinos**, v. 50, n. 1, p. 14-24, 2014.

NEWMAN, David. Borders and bordering: Towards an interdisciplinary dialogue. **European Journal of Social Theory**, v. 9, n. 2, p. 171-186, 2006.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Música dos Quilombos: **Música nas Comunidades Negras do Amapá (Amazonia)**. **Sons do Brasil: 2005**. Acessado em 01/04/2022. Disponível em: <http://sonsdobrasil.blogspot.com/2005/09/musica-dos-quilombos.html?m=0>. Acesso em: 12.10.2022.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, 2014.

POLIVANOV, Beatriz. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Revista Esfera**, ano 2, n. 3, julho a dezembro de 2013.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo musicalidade e tópicos. **Revista Per Musi**, v. 2, n. 23, p. 103-112, 2011.

PINTO, Mércia Vasconcelos. Conceitos em música popular. **Música em Contexto**, v. 5, n. 1, p. 91-97, 2011.

REGULAMENTO DO 1º FESTIVAL DA CANÇÃO AMAPAENSE. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 23, n. 1502, s.p., de 16 de novembro de 1968. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

ROBERTO QUER OUVIR MÚSICAS DO FESTIVAL. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 27, n. 1661, 2 de dezembro de 1972. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

RODRIGUES, José Damião. **Os açorianos no povoamento do Brasil: os casais e as levas de militares**. Universidade dos Açores, 2008. Disponível em: <https://emigratecaportuguesa.files.wordpress.com/2015/04/2008-do-amazonas-ao-prata-os-ac3a7orianos-no-povoamento-do-brasil-os-casais-e-as-levas-de-milhares.pdf>. Acesso em: 11 mai. 2022.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 1, n. 17, p. 237-260, 2008.

SECOM. **Relatório Final da Comissão Estadual da Verdade do Amapá**: Francisco das Chagas Bezerra – Chaguinha. Macapá: Secretaria do Estado da Comunicação, 2017.

SILVA, Marcelo Gonçalves da. Territórios quilombolas no Estado do Amapá: um diagnóstico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA, 11., 2012, Uberlândia. **Anais** [...]. Uberlândia: UDUFU, 2012. p. 1-13.

SILVA, José Manuel Azevedo. **O modelo pombalino de colonização da Amazônia**. Universidade de Coimbra 2002. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/iheu/artigos/modelopombalino> Acesso em: 25 mar. 2022.

UM SAPO GANHA O FESTIVAL. **Jornal Novo Amapá**, Macapá, ano 27, n. 1663, 23 de dezembro de 1972. Disponível em: Biblioteca Pública Elcy Lacerda. Acesso em: 01-30 de abril de 2021.

VIDAL, Laurent. **Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico**: do Marrocos à Amazônia (1769 – 1783). São Paulo: Martins, 2008.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente**: significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

VIEIRA JUNIOR, Antonio Otaviano. Migração Açoriana na Amazônia: Conexões entre Ilha Graciosa, Lisboa e Grão-Pará (1751-1754). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 10, n. 2, 2017.