



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KERLLYO BARBOSA MACIEL

**MEMÓRIAS DE LADRÕES: NARRATIVAS POÉTICAS
AMAPAENSES, LITERATURA, CULTURA, TRADIÇÃO ORAL E
RELIGIOSIDADE NAS CANTIGAS DE MARABAIXO**

MACAPÁ/AP
2021

KERLLYO BARBOSA MACIEL

**MEMÓRIAS DE LADRÕES: NARRATIVAS POÉTICAS
AMAPAENSES, LITERATURA, CULTURA, TRADIÇÃO ORAL E
RELIGIOSIDADE NAS CANTIGAS DE MARABAIXO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá – PPGLET-UNIFAP, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagens na Amazônia.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Lachat.

MACAPÁ/AP

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) Biblioteca Central da Universidade Federal do
Amapá Elaborado por Thalita Rafaela A. Ferreira –
CRB-2/1557

Maciel, Kerllyo Barbosa.

M152m Memórias de ladrões: narrativas poéticas amapaenses, literatura, cultura, tradição oral e religiosidade nas cantigas de marabaixo / Kerllyo Barbosa Maciel; Orientador, Marcelo Lachat. - Macapá, 2021.
107f.

Dissertação (Mestrado) - Fundação Universidade Federal do Amapá, Departamento de Pós-Graduação, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Marabaixo. 2. Tradição oral. 3. Cultura amapaense. 4. Religiosidade. I. Lachat, Marcelo, orientador. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

Classificação Decimal de Dewey, 22. edição, 363.69

KERLLYO BARBOSA MACIEL

**MEMÓRIAS DE LADRÕES: NARRATIVAS POÉTICAS
AMAPAENSES, LITERATURA, CULTURA, TRADIÇÃO ORAL E
RELIGIOSIDADE NAS CANTIGAS DE MARABAIXO**

Data da Defesa: 16/12/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Lachat

Prof. Dr.: _____

Membro: Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas

Prof. Dr.: _____

Membro: Prof. Dr. Pedro Marques Neto

MACAPÁ/AP

2021

DEDICATÓRIA

Em memória do todos os negros de diferentes etnias africanas que para o Amapá foram trazidos, e ajudaram a construir um dos lugares mais belos e ricos de diversidade étnica, cultural e religiosa do Brasil. O Marabaixo e sua poesia cantada, seus maiores legados.

Em memória de Dona Rosa

A mulher que mais admirei neste mundo de meu Deus, a mais corajosa, e que não mediu esforços físico e espiritual para educar e dar amor aos seus filhos.

Dona Rosa, a senhora foi o porto seguro de toda uma geração.

Por que Deus permite que as mães vão-se embora? (Carlos Drummond de Andrade)

Em memória de minha avó, Dona Generosa

Jamais conheci alguém com tamanha vivacidade e disposição para as adversidades da vida e para criação dos filhos e netos. Mulher que a todos nós se dedicou sem exigir qualquer reciprocidade, de um coração bondoso e sempre disposta para a vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao bom Deus pelo milagre da vida, para que assim possa usufruir de todas as forças necessárias para chegar até aqui com saúde e disposição.

Aos meus filhos, Katarina e Heitor, o sentido pleno da minha vida, minhas inspirações mais sublimes que um pai pode contemplar.

Agradecimentos profundos a Paula Trindade, esposa e companheira desta caminhada que até aqui não foi fácil, grande incentivadora na minha vida de estudos. E tudo que realizei até hoje foi por que ela esteve sempre ao meu lado.

À Maria Graciete, sogra e uma segunda mãe que a vida me deu, não há palavras suficientes para expressar a gratidão por tudo que essa grande mulher fez e ainda faz por meus filhos e por mim.

Aos meus irmãos Alexandra, Geandro, Jonh, Larícia e Gêneses que não deixaram de acreditar em mim, ainda que eu deveras não tenha passado a confiança necessária.

À Associação Folclórica Marabaixo do Pavão – AFOMAPA, em nome de Simone Ramos (filha de Mestre Pavão) pela oportunidade de poder acompanhar o Ciclo do Marabaixo do início ao fim durante dois seguidos, e dessa forma, conhecer mais sobre nossa cultura e literatura.

Ao meu Orientador, Professor Marcelo Lachat, exemplo de profissionalismo, mesmo a distância sempre foi um parceiro e motivador.

Ao professor Yurgel Caldas por acreditar no potencial de um jovem estudante de Letras e pelo apoio e parceria em vários projetos já concretizados.

À Coordenação do Programa de Mestrado em Letras (PPGLET-UNIFAP), em nome do professor Eduardo Vasconcelos e Fernanda Santos. À professora Natali Costa pelo apoio e positividade durante as aulas e reuniões do PPGLET. Profissionais competentes, grandes incentivadores e sempre dispostos a ajudar os discentes do programa. Os responsáveis também pela formação dos primeiros Mestres em Letras da primeira turma do Programa de Pós-Graduação em Letras (UNIFAP) do Estado do Amapá.

A mensagem que eu tenho a deixar para essa nova geração é a seguinte: que eles acompanhassem, procurassem aquelas pessoas, saber o que era o Marabaixo, a nossa tradição antiga. E quando tivesse o Marabaixo, não só vê na rua quando passasse, mas quando chegasse na casa do festeiro, vamos animar, pra todo mundo cooperar. (...) Porque todo canto do Brasil tem uma tradição, aqui é o Marabaixo (...).

Raimundo Lino Ramos, o *Mestre Pavão*.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as Cantigas de Marabaixo, mas trata sobretudo da Literatura e da Cultura amapaenses. Para tanto, este trabalho lança mão de discussões e reflexões acerca desse gênero da poesia oral que tem como versos os Ladrões de Marabaixo, dentro do contexto da manifestação cultural de matriz africana, o Marabaixo, objetivando, desse modo, compreender como as categorias de cultura, memória, tradição oral e religiosidade se relacionam para a construção do que se denominou por gênero poético lítero-musical amapaense – as Cantigas de Marabaixo. Assim, dentre outras referências teóricas levantadas na pesquisa bibliográfica, utilizou-se como aporte teórico e metodológico a perspectiva de Paul Zumthor - *Introdução à poesia oral (1997)* - para o desenvolvimento das análises das três Cantigas selecionadas. Nesse sentido, foi fundamental a descrição da dinâmica do Ciclo do Marabaixo, a contextualização histórica dentro da Amazônia amapaense, bem como as problematizações de conceitos-chave sobre o Marabaixo e seus versos de Ladrões. A posteriori, a partir das análises das letras das Cantigas, foi possível evidenciar para a proposta de uma Literatura Amapaense que esse gênero poético faz parte também da história, da identidade cultural e religiosa não apenas dos marabaixeiros, mas de toda a sociedade amapaense. Em última instância, vale ressaltar que os resultados desta pesquisa, tanto da perspectiva teórica adotada, quanto das análises (internas e externas) das letras das Cantigas, estão situados dentro da História da Literatura e Crítica Literária da Amazônia amapaense.

PALAVRAS-CHAVES: Cantigas de Marabaixo; Literatura; Cultura; Tradição oral; Religiosidade.

RÉSUMÉ

Cette recherche analyse les *Cantigas de Marabaixo*, mais aborde avant tout la littérature et la culture de l'État de l'Amapá. Dans ce but, cette étude utilise les discussions et les réflexions menées sur ce genre de poésie orale, dont les vers sont appelés *Ladrões de Marabaixo*, et qui s'inscrit dans le cadre de la manifestation culturelle de matrice africaine, dénommée le *Marabaixo*. L'étude vise ainsi à comprendre comment les catégories de culture, de mémoire, de tradition orale et de religiosité sont liées à la construction du genre poétique littéraire et musical de l'Amapá – les *Cantigas de Marabaixo*. Parmi les diverses références théoriques parcourues durant la recherche bibliographique, la perspective de Paul Zumthor développée dans - *Introduction to Oral Poetry (1997)* a été retenue comme support théorique et méthodologique pour l'analyse des trois *Cantigas* sélectionnées. En ce sens, il nous a paru important de décrire dans un premier temps la dynamique du cycle du *Marabaixo*, sa contextualisation historique au sein de l'Amazonie amapeenne, ainsi que la problématisation des concepts clés sur le *Marabaixo* et ses vers, les *Ladrões*. A posteriori, à partir de l'analyse des paroles des *Cantigas*, il a été possible de montrer que dans le cadre d'une proposition de construction d'une littérature amapeenne, ce genre poétique fait partie de l'histoire, de l'identité culturelle et religieuse non seulement des pratiquants du *Marabaixo*, mais de toute la société Amapeenne. D'autre part, il est important de rappeler que les résultats de cette recherche, tant du point de vue théorique adopté, que des analyses (internes et externes) des paroles des *Cantigas*, se situent dans l'Histoire de la Littérature et de la critique littéraire de l'Amazonie amapeenne.

MOTS-CLÉS: Cantigas de Marabaixo. Littérature. Culture. Tradition orale. Religiosité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: SITUANDO HISTORICAMENTE OS LADRÕES DE MARABAIXO NO CONTEXTO DA LITERATURA AMAPAENSE: A DINÂMICA DO CICLO DO MARABAIXO	16
1.1 O Marabaixo e os Ladrões de Marabaixo: conceitos e a dinâmica da festividade.....	16
1.1.1 A ocupação da Amazônia e primeiros indícios do Marabaixo no Amapá.....	22
1.1.2 Território Federal do Amapá e o Marabaixo: origens, conflitos e novas perspectivas para a capital amapaense.....	28
CAPÍTULO II: A BASE ORAL DA POÉTICA LADRONISTA: ANÁLISES E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	35
2.1.1 Análises preliminares: A Cantiga “Aonde tu vais, rapaz” como expressão literária, de resistência e crônica política no Amapá.....	35
2.1.2 Memória e tradição oral.....	50
2.1.3 Cultura e Identidade.....	58
2.1.4 Análise Nº 02: memória e tradição oral em questão.....	63
CAPÍTULO III: IDENTIDADE RELIGIOSA E OS LADRÕES DE MARABAIXO: ABORDAGEM TEÓRICA E ANALÍTICA, DISCUSSÃO DOS DADOS COLETADOS NA PESQUISA	70
3.1 Análise Nº 3: Religiosidade e os Ladrões de Marabaixo.....	70
3.1.1 Reflexões sobre a tarefa do crítico e da crítica literária no contexto amapaense: performance no Marabaixo e outras considerações.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98
ANEXOS	102

INTRODUÇÃO

É sabido que no campo dos estudos literários nada pode ser definitivo, já que tudo pode ser constantemente questionado e ressignificado ao longo do tempo. E que a cada investigação, independentemente do gênero literário a ser explorado, surgem novos olhares, novas perspectivas norteadas, há muito, por critérios e parâmetros preestabelecidos. No entanto, mesmo os critérios e parâmetros estão sujeitos às quebras de paradigmas, que são comuns quando se trata de pesquisa no âmbito da literatura, cultura, humanidades.

Este trabalho é antes sobre a experiência humana do que propriamente as Cantigas de Marabaixo, parafraseando Todorov (2019), de que a literatura é, antes de qualquer aspiração, sobre a experiência humana. Isso torna-se mais claro especialmente no transcorrer das análises realizadas das três Cantigas de Marabaixo selecionadas a partir do segundo capítulo. Vale destacar que embora o autor citado a seguir não seja, em tese, referência central para a discussão teórica e metodológica, tem sua contribuição em momentos importantes, como por exemplo, a questão da relação entre cultura e literatura. Desse modo, a premissa de que a literatura é parte inseparável da cultura, ratificada por Bakthin (2011), pode ser observada durante boa parte do percurso argumentativo, haja vista o gênero da poesia oral Cantiga de Marabaixo¹ estar situado dentro de um contexto imanente a ele – o Marabaixo², manifestação cultural amapaense de matriz africana em homenagem aos símbolos católicos Santíssima Trindade e Divino Espírito Santo³.

Por outro lado, no segundo e terceiro capítulos em especial, é desenvolvido um debate sobre a questão da literatura oral e tradição oral, no qual Cascudo (2006) e Le Goff (1990) são duas das referências utilizadas no sentido de fortalecer a discussão, pois os autores trazem à baila significativas contribuições para a compreensão de como a oralidade está, há muito, presente na literatura, e não só na brasileira, mas em contexto muito mais abrangente, em especial nas manifestações literárias consideradas populares, a exemplo das Cantigas de Marabaixo. Em Tavares (2005), encontramos aporte teórico para os elementos da musicalidade, que faz com que gêneros da literatura brasileira, como é o caso da poética ladronista, possam ser compreendidos mesmo por aqueles que estão fora da realidade espacial amapaense. e isso é possível por conta da riqueza que os sons possuem e, quando combinados com a poesia, ganham sentidos mais amplos e perceptíveis ao público que os contemplam.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxhu6RIwmcw>. Acesso em: 10 de set. 2020.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k1vTZ2Ibvcw>. Acesso em: 10 de set. 2020.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ba4K9uNMO90>. Acesso em: 02 de fev. 2021.

Se nos escritos de Videira (2009) o Marabaixo é concebido como uma dança dramático-religiosa de cortejo afrodescendente, então vela a pena fazer um diálogo, uma conexão com Andrade (1982), quando considera as danças dramáticas brasileiras como uma das mais características do cancioneiro popular nacional. É válido mencionar que, a priori, o que torna desafiador, porém, instigante a pesquisa sobre os versos de ladrões⁴ – é que estes constituem um gênero complexo, vivo, movente, em suma, instável do ponto de vista do trabalho da análise literária tradicional dos textos poéticos, comumente publicados em livros e que, por sua vez, se localizam em um lugar confortável na crítica literária do mundo ocidental.

Não obstante, temos como importante subsídio teórico para a proposta de discussão a pesquisa a que se ocupou Antonio Candido (2012) sobre o Cururu⁵, e veja-se que já no conceito estabelecido inicialmente, alguns aspectos se entrecruzam com os presentes no Marabaixo. Para o referido autor, o Cururu é uma dança rodeada em que tomam parte, via de regra, apenas os homens, onde há também uma louvação aos santos, além de um pano de fundo religioso ou profano. Pois bem, os elementos da dança rodeada, louvação a santos, contexto de religião e do profano são categorias basilares do conceito de Marabaixo, juntamente com a matriz africana, a memória e a tradição oral.

Partindo de considerações desde a ocupação da Amazônia, perpassando pela criação do Território Federal do Amapá, até a condição de Estado, verifica-se a presença decisiva do Marabaixo na construção das noções de cultura amapaense, expressão/manifestação literária, pertença étnica, identidade cultural e religiosidade, memória, tradição oral. São esses, em linhas gerais, os elementos fundamentais e que estruturam toda a discussão teórica do presente estudo. Não perdendo de vista, portanto, que a discussão acerca da poesia oral em Zumthor (1997) também subsidia esta proposta de análises literárias a partir dos versos do Marabaixo amapaense, ainda que o referido autor não supra na totalidade a discussão sobre os ladrões de Marabaixo enquanto poesia oral propriamente dita.

Na intenção de propor – e não impor –, este trabalho adotou para a investigação do Marabaixo e de seus versos de ladrões, uma abordagem ancorada nos estudos literários, objetivando dar subsídio para o estabelecimento de uma discussão teórica pautada nos critérios de análises literárias mais adequados à investigação das Cantigas de Marabaixo, sendo que as análises desta poesia oral ocupam espaço considerável dentro de cada capítulo da Dissertação.

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wmud0XEgN4s&t=82s>. Acesso em: 02 de fev. 2021.

⁵ O cururu é dança praticada pelos caboclos de São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Em nosso Estado, não se encontra por toda parte, mas em certas zonas velhas – notadamente a periferia da Capital e a Baixa Sorocabana. Fora daí, ocorrerá por difusão recente, e tudo leva a crer que se tenha formado na primeira das áreas mencionadas (CANDIDO, 2012, p. 01).

É preciso salientar que o campo temático ora explorado nos apresenta diferentes abordagens de pesquisa, como por exemplo, de base antropológica, em Videira (2009) e Canto (1998) e análise do discurso, em Martins (2016) e Coelho (2016). Entretanto, esta pesquisa será desenvolvida baseada no seguinte objetivo geral: discutir os elementos da memória, cultura e identidade nos Ladrões de Marabaixo no contexto da literatura amapaense.

Quanto aos objetivos específicos, são eles: buscar-se-á situar os ladrões de Marabaixo no contexto da história e da literatura amapaense; discutir e problematizar, por meio de análise documental (análise das poesias), os ladrões de Marabaixo enquanto parte constitutiva de uma proposta de literatura amapaense e de construção de identidades cultural e religiosa amapaense. E por fim, refletir e levantar questões acerca do conceito de literatura amapaense, bem como estabelecer em que medida o Marabaixo e seus ladrões contribuem para os campos da cultura, literatura e identidades cultural e religiosidade no contexto amapaense.

Considerando os objetivos de investigação deste projeto, utilizar-se-ão as contribuições da pesquisa qualitativa, com apoio nos seguintes tipos: análise documental, pesquisa bibliográfica e etnográfica. Nesse intuito, realizaremos uma análise interpretativa no que diz respeito às cantigas de Marabaixo e imagens colhidas em campo.

A escolha dos textos, imagens, documentos e obras a serem utilizadas para atingir a proposta da pesquisa, bem como os objetivos do trabalho serão criteriosas e seletivas, visando atender e aproximar ao máximo a linha de pesquisa adotada aos objetivos determinados inicialmente, entretanto, existe a possibilidade de mudanças no percurso da produção da dissertação.

Desse modo, o presente estudo lança mão da perspectiva da crítica literária, no entanto, problematiza e a questiona, visto que as cantigas de Marabaixo não cumprem, em grande parte, os critérios de produção e circulação de que a própria crítica literária normalmente utiliza para estabelecer suas posições em face de determinados gêneros literários. Assim, utilizou-se o apoio da análise documental para debater e problematizar as Cantigas de Marabaixo dentro do contexto de uma proposta de literatura amapaense. Esta pesquisa faz isso com vistas a identificar e discutir os fenômenos da memória, tradição oral, identidades cultural e religiosa nas letras dos versos de ladrões.

Nessa perspectiva metodológica, portanto, para que seja possível o alcance dos resultados esperados, será fundamental o aporte teórico-metodológico dos trabalhos de Candido (2006), Zumthor (1997) e Fernandes (2003), na medida em que contribuem para a análise literária propriamente dita, dando sustentação aos argumentos desenvolvidos no decorrer das

argumentações, além de questões como a criação literária, conceitos dentro dos estudos literários, poesia e tradição orais.

A princípio, o presente trabalho justifica-se em razão de dar prosseguimento aos estudos deste campo temático, além de propor contribuições e perspectivas no sentido de fortalecer as discussões e pesquisas já existentes dentro do contexto dos estudos sobre cultura e literatura amapaense, especialmente a respeito do Marabaixo no Amapá. Desse modo, outro pressuposto é a riqueza de possibilidades de investigação e produção científica sobre as Cantigas de Marabaixo, em especial de abordagens que dialoguem com os estudos literários, de identidade cultural e religiosa, memória e tradição oral.

A pesquisa justifica-se também pela prerrogativa de propor um debate em que problematize os ladrões de Marabaixo dentro da perspectiva dos estudos literários. Haja vista as cantigas de Marabaixo selecionadas para análises contemplarem as categorias centrais desta pesquisa, quais sejam: literatura, cultura, identidade, tradição oral, religiosidade. Proporcionando assim o debate acerca deste gênero da poesia oral no contexto de uma proposta de literatura amapaense.

Uma das finalidades a que se propôs esta pesquisa foi construir uma discussão que dialogasse com os elementos da cultura de matriz africana, tradição oral e a poesia cantada dos ladrões de Marabaixo, para que assim seja possível a compreensão de como esse complexo contribui para a formação identitária, cultural religiosa -, sobretudo do conceito que se pretende apreender de ladrões de Marabaixo dentro do contexto literário amapaense.

Por conseguinte, a revisão da literatura pauta-se no pressuposto de que o Estado do Amapá, bem como a formação da sociedade brasileira, traz em suas origens as características da mestiçagem, da heterogeneidade cultural, que contribuem para a discussão sobre identidade e memória cultural. Desse modo, não se pode desconsiderar a forte herança africana na formação da sociedade amapaense, em especial, na cultura e no sincretismo religioso. Os argumentos de Videira (2009), Lobato (2009) e Araújo (2004) serão importantes para o desenvolvimento deste trabalho do ponto de vista da historicidade que pode ser encontrada nas Cantigas de Marabaixo.

Sobre memória e sua relação com a cultura e a sociedade, as narrativas da poética dos versos de *ladrões* transmitem permanentemente essa tradição cultural dos ascendentes aos descendentes, essas considerações, portanto, são apoiadas em Zumthor (1997); Le Goff (1990); Candau (2019). No tocante a relação entre literatura, cultura e sociedade, categorias presentes nas cantigas selecionadas, os argumentos de Bakhtin (2011), Candido (1993), Todorov (2019)

e Frye (2017) dão consistência aos argumentos subsequentes que constituem, em última análise, as propostas norteadoras estabelecidas no presente estudo.

CAPÍTULO I: SITUANDO HISTORICAMENTE AS CANTIGAS DE MARABAIXO NO CONTEXTO DA LITERATURA AMAPAENSE: A DINÂMICA DO CICLO DO MARABAIXO.

O negro, amante da liberdade, extravasa seus desencantos por meio da música e da poesia.

Nilson Montoril

1.1 O Marabaixo e os Ladrões de Marabaixo: conceitos e a dinâmica da festividade

Uma das principais possibilidades para o surgimento do Marabaixo no Estado do Amapá pode ser encontrada em Canto (1998, p. 6), ao afirmar que “é possível que o marabaixo seja oriundo de *práticas fetichistas* desses negros escravos pois: eram procedentes das nações circunvizinhas de Mazagão (África), ou seja, do grande Império Sudanês desde o século XVI (África Ocidental)”. É evidente, portanto, a inegável matriz africana desta manifestação considerada ainda hoje uma das mais representativas da história e cultura amapaense.

A premissa supramencionada chama a atenção para a o termo “possível”, em outras palavras, os apontamentos acerca da origem do Marabaixo limitam-se a possibilidades. Isso porque na pesquisa bibliográfica existente e que foi possível acessar, apenas nos mostrou origens possíveis em relação ao Marabaixo. Portanto, qualquer afirmativa que se proponha definir, no espaço e no tempo o surgimento do Marabaixo, é passível de refutação, e mesmo de ser em si mesma uma premissa inconsistente do ponto de vista dos critérios de investigação científica.

Com o objetivo de tornar mais palpável e visual a dinâmica do Marabaixo, lançamos mão de uma descrição das principais etapas das festividades que constituem o Marabaixo como uma das manifestações culturais e religiosas de matriz africana de grande representatividade do Estado do Amapá. Soma-se isso, imagens intercaladas entre as etapas, que são imprescindíveis para a compreensão macro do Ciclo do Marabaixo. É importante também registrar, a priori, que as descrições, informações e conceitos que se seguem, estão inscritos em Piedade Videira (2009), Fernando Canto (1998), Alci Jackson (2014), entre outras referências que são mencionadas ao longo dos três capítulos.

Antes, porém, é pertinente expor uma passagem que reúne alguns dos elementos que serão descritos ao longo desta seção:

O Marabaixo é uma dança de origem africana trazida pelos negros escravizados vindos da África para o Amapá, sendo atualmente a maior manifestação cultural do Estado. Uma das festividades do Marabaixo é o seu ciclo anual, que se inicia após a Semana Santa, manifestado nas comunidades negras, com homenagens ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade, onde o culto religioso se mantém vivo, com os rituais religiosos que se iniciam

no domingo de Páscoa, sempre com homenagens à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo (CALDAS; MACIEL; ANDRADE, 2018, p. 31).

Figura 01: À esquerda, Pomba que representa o Divino Espírito Santo. À direita, Pomba que representa a Santíssima Trindade.



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

É no Domingo de Páscoa que o Ciclo do Marabaixo tem seu ponto de partida e estabelece, nesse contexto, profunda relação com o catolicismo, e por isso mesmo, nesta ocasião, muitas igrejas católicas recebem muitos marabaixeiros vestidos com suas respectivas vestimentas caracterizadas com as cores e símbolos de seus barracões.

Na primeira imagem desta seção é possível verificar que uma particularidade que chama bastante a atenção, na Igreja Jesus de Nazaré (no bairro Jesus de Nazaré), a casa religiosa não somente recebe a comunidade afrodescendente para a concretização do início do Ciclo, mas também reserva um momento exclusivo para que os integrantes (neste caso, do Marabaixo do Mestre Pavão) realizem, dentro da Igreja, uma roda de Marabaixo, o que nos leva a visualizar e constatar uma das principais marcas do Marabaixo – o sincretismo religioso.

Figura 02: Representação de uma roda de Marabaixo, em plano de fundo está o Padre Paulo Matias, então pároco da Igreja. Em suas mãos está a Pomba do Divino Espírito Santo, símbolo dos mais sagrados para os marabaixeiros.



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

Contados cinco domingos após o Domingo da Páscoa, ocorre o Marabaixo do Domingo do Mastro - também conhecido como Primeiro Marabaixo. Neste ritual, os participantes se deslocam (um dia antes, sábado) até uma localidade situada às margens da rodovia do Curiaú, zona norte de Macapá, e adentram na mata para a escolha e retirada do Mastro. Isso tudo acompanhado por explosões de fogos de artifícios – na intenção de anunciar às comunidades circunvizinhas a importância de tal acontecimento, das caixas de Marabaixo e naturalmente dos principais e mais tradicionais ladrões.

Em trabalho de campo foi possível experienciar esta etapa do Ciclo do Marabaixo de perto, ocasião em que constatamos a relação sagrada e harmônica entre o homem e a natureza. A retirada da espécie da árvore de dentro da mata é com bastante cuidado e sempre com muito respeito à natureza. E de fato, somente são retirados os dois mastros que serão ornados e fincados na frente da casa do festeiro.

Figura 03: marabaixeiro soltando fogos de artifício.



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

Figura 04: Momento da escolha do Mastro



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

Por conseguinte, há o Domingo do Mastro propriamente dito, quando, portando as bandeiras do Divino e da Santíssima Trindade, os marabaixeiros se deslocam até o lugar onde os mastros foram deixados no dia anterior (sábado) para levá-los até a casa do festeiro⁶. E nesse percurso até a casa do festeiro, os fogos de artifícios avisam toda a comunidade, as caixas de Marabaixo também ecoam pelas ruas, na companhia inseparável dos versos de ladrões nas vozes das cantadeiras (SILVA, 2014).

Figura 05: a caminho da casa do festeiro.



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

O próximo rito do Ciclo é a Quarta da Murta⁷. Exatamente na primeira quarta-feira depois do Domingo do Mastro, “os participantes vão “quebrar” nas proximidades da cidade, dançando, cantando e soltando foguetes pelas ruas, levando as bandeiras do Divino Espírito Santo e/ou da Santíssima Trindade. Voltam pelo mesmo caminho percorrido para guardar a murta para enfeitar o mastro no outro dia” (SILVA, 2014, p. 89).

Sobre a Quarta da Murta, Videira (2009) acrescenta que, depois de apanhada as murtas e devidamente guardadas, elas são amarradas em torno de cada um dos mastros, de modo a orná-los de ponta a ponta. Feito isso, o festeiro é o responsável por prender a bandeira com o símbolo do Santo na ponta de cada mastro, que será erguido às 06 horas da manhã, festejando e louvando ao amanhecer do novo dia.

⁶ Responsável por promover a festa principal do Marabaixo, onde são servidos a gengibirra e o popular caldo aos visitantes e participantes da festividade.

⁷ Erva (espécie de planta) aromática que são colhidas também nas margens da rodovia do Curiaú e que servem para enfeitar os mastros. E que para os marabaixeiros têm o sentido de espantar os maus olhados, trazer a felicidade e renovar a esperança em dias melhores (SILVA, 2014).

Figura 06: Levantamento dos Mastros (um deles já ornado com os galhos da murta) do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade no barracão do Marabaixo do Mestre Pavão (Bairro do Laguinho).



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

Outros momentos estão descritos mais adiante no Calendário do Ciclo do Marabaixo, de forma a reunir em um esquema resumido todas etapas desta manifestação afroamapaense. Por isso, destacam-se apenas os principais rituais da dinâmica do Marabaixo. Nesse sentido, descreve Videira (2009, p. 120):

A festa é regada a muita gengibirra⁸ e ao tradicional caldo, que dão a “sustância” necessária para a brincadeira seguir madrugada adentro. Quando é por volta das cinco e meia da manhã os homens vão cavar um buraco em frente à residência do festeiro para levantar o mastro às 06 horas. O buraco precisa ser fundo, para que o mastro possa permanecer erguido até o último Marabaixo.

Descritas essas etapas, o Ciclo tem seu desfecho no que se denomina Domingo do Senhor, ou como também é conhecido popularmente por *derrubação* do Mastro. De acordo com Silva (2014), este é o último dia do Ciclo anual do Marabaixo. Ocasão de grande participação da comunidade marabaixeira, em que os participantes dançam até as 18 horas, momento específico em que todos param para realizar a derrubada dos dois mastros.

Em relação ao Domingo do Senhor, Videira (2009, p. 127-28) é ainda mais detalhista:

Trata-se do dia em que se saberá quem será o/a festeiro/a do ano vindouro. O momento é acompanhado pelas caixas de Marabaixo virando o tempo inteiro, em meio a gritos, brincadeiras e muita alegria. Durante esse movimento, o novo festeiro já foi escolhido, pois os interessados devem manifestar o interesse por organizar a festa antes da derrubada do mastro, para que peguem a bandeira dos santos no topo quando esse vier ao chão.

⁸Bebida típica mais tradicional dos festejos do Marabaixo. Feita com gengibre, cachaça, água e açúcar a gosto e servida abundantemente aos participantes do festejo. Essa bebida típica é afrodisíaca e faz os brincantes dançarem de forma frenética até o raiar do dia (VIDEIRA, 2009, p. 124). Segundo Martins (2016, p. 14), a gengibirra entrou no Marabaixo como uma forma de aliviar as cordas vocais dos “tiradores de ladrão” e dos participantes, que bebiam para aguentar as longas jornadas de Marabaixo, sobretudo ao “tirar o ladrão e tocar as caixas”.

Figura 07: *Derrubação dos Mastros, Domingo do Senhor.*

Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/3445051/>. Acesso: 04 de fev. 2021.

Calendário atual do Ciclo do Marabaixo no Estado do Amapá:

CALENDÁRIO DO CICLO DO MARABAIXO	
Domingo de Páscoa	Realização da Missa
<i>Cortação</i> do Mastro (no sábado, cinco semanas após a páscoa)	Corta-se o mastro, e então é deixado nas proximidades da casa do festeiro, como preparação para o outro dia.
Domingo do Mastro	Com a bandeira do Divino e da Santíssima Trindade, os adeptos dirigem-se para buscar o mastro e levá-lo à casa do festeiro, onde será guardado.
Quarta-feira da Murta	Tiram a murta na quarta-feira à tarde após o domingo do Mastro e a guardam para enfeitar o mastro no dia seguinte.
Quinta-feira da Hora:	Enfeitam o mastro do divino com os galhos da murta e a bandeira pela manhã. Em seguida, é realizada a "Levantação do Mastro".
18 dias de ladainhas	Após a quinta-feira da Hora, rezam ladainhas durante 18 dias em homenagem ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade, na casa do festeiro.
Sábado do Divino Espírito Santo:	À noite, nove dias após a Quinta-feira da Hora, há a festa dançante.
Domingo do Divino Espírito Santo	Segue-se mais uma semana de ladainhas.
Sábado da Trindade:	Reúnem-se na casa do festeiro para festejar.
Domingo da Trindade:	Manhã: missa. Tarde: quebra da murta. Noite: ladainha em louvor à Santíssima Trindade.

Segunda-feira do Mastro:	A contar das 6 horas, começam a cavar um buraco na frente da casa do festeiro, ornaram-se o segundo mastro de murta da Santíssima para levantá-lo ao lado do mastro do Divino. Seguem então com a dança do Marabaixo.
Domingo do Senhor:	Marca o término do ciclo anual do Marabaixo com o ato de derrubada dos Mastros.

Adaptado de: <https://sites.google.com/site/marabaixoecultura/o-ciclo-do-marabaixo>. Acesso: mai. 2020.

Os principais festejos do Marabaixo ocorrem em vários pontos da cidade de Macapá, nos barracões, como são popularmente conhecidos. São eles: os barracões do Mestre Pavão (bairro Jesus de Nazaré); Dica Congó (bairro Central); barracão do Raimundo Ladislau, também conhecido como Marabaixo da Tia Biló (bairro Laguinho); Berço do Marabaixo (bairro Santa Rita).

1.1.2 A ocupação da Amazônia e primeiros indícios do Marabaixo no Amapá

A fortuna crítica que trata do percurso histórico do Marabaixo no Amapá perpassa, a princípio, pela ocupação da Amazônia. É mister entender o processo de povoamento na Amazônia amapaense, para que se chegue à compreensão macro do que é e o que representa para o Amapá o Marabaraixo e seus cânticos poéticos de base oral. Em trabalhos recentes e de importância significativa sobre este objeto de estudo, há discussões baseadas, por exemplo, na educação, como o de Piedade Videira (2009); de perspectiva historiográfica, Alci Jackson Silva (2014); e de Rostan Martins (2016), baseado na Semiótica. Esses trabalhos, sem dúvida, contribuíram para o desenvolvimento da discussão teórica desta Dissertação. Entretanto, a proposta que se apresenta, a partir da revisão da literatura existente e pesquisa bibliográfica realizada, é de apresentar uma análise ancorada nos estudos literários. Desse modo, objetiva-se contribuir com a crítica literária local, além de propor um debate acerca de questões como os conceitos de literatura amapaense e de ladrões de Marabaixo.

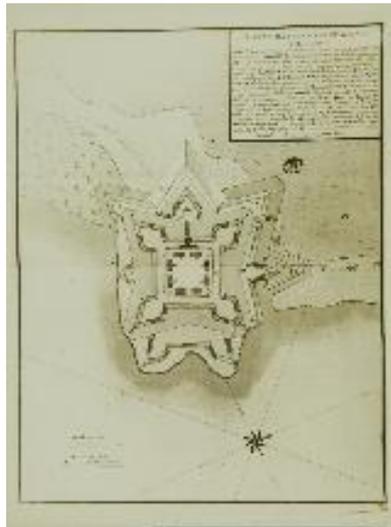
É sabido que a história do Amapá está ligada à história do Pará; isso é confirmado pelo fato desta região pertencer à Capitania do Grão-Pará, e era um ponto estratégico fundamental de defesa do território português na América. Ainda no século XVII, os franceses tentam a primeira investida em solo amapaense quando são expulsos da ilha de São Luís, no Maranhão, em 1615, e se estabelecem na ilha oceânica de Maracá, no Amapá. Mas é a partir do século XVII que os portugueses iniciaram a conquista da Amazônia, devido principalmente à presença de um grande número de índios da nação Tucuju, que passaram então a denominar “Terra dos Tucujus ou Tucujulândia” a região compreendida entre o rio Jari e a margem esquerda do Amazonas, desde o Paru até foz (SOUZA, 2016, p. 34).

Conceitos e reflexões sobre questões como o regionalismo, romantismo e ufanismo (no segundo capítulo, especialmente), inscritos no contexto da literatura local serão problematizados, a priori, em termos de contextualização histórica, a posteriori, em abordagem teórica. Um dos argumentos que demonstra a importância estratégica da então Vila de São José de Macapá, isso ainda no decorrer do século XVIII, no contexto da ocupação das terras amazônicas, pode ser encontrado na abordagem de Luna (2011, p. 46-47):

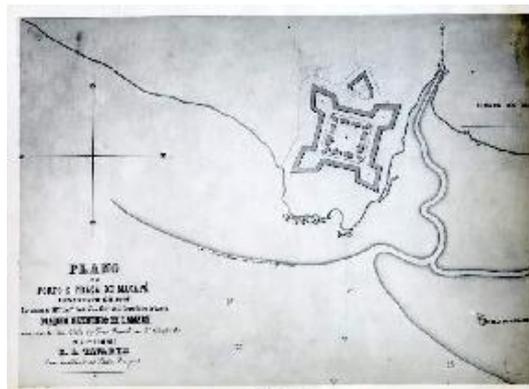
Após assumir o governo de Belém, Mendonça Furtado acatou e cumpriu em seguida um dispositivo legal por ordem do rei D. João V, em 1752, de distribuir colonos pelas vilas do Grão-Pará. Nessa década de cinquenta dos setecentos, a vila São José de Macapá recebeu o primeiro núcleo de colonos trasladados de Portugal, casais açorianos que foram encaminhados a essa vila sob a supervisão inicial dos padres da Campanha de Jesus.

O posicionamento geográfico privilegiado estrategicamente da Vila de São José de Macapá, no cenário supracitado, foi decerto o que levou à cobiça e, posteriormente, a conflitos diplomáticos entre Portugal, Espanha e França em meados do século XVII e XVIII. Nesse sentido, de acordo com Fontana (2005, p. 43), “inicia-se uma política de edificação de fortes em toda a costa brasileira a partir do séc. XVII e de fortificação das principais cidades como Rio de Janeiro e Salvador da Bahia, política que continuará até o séc. XVIII”. É nesse cenário que as terras amapaenses ganham certa importância para a Coroa Portuguesa.

Verifica-se, nessa conjuntura, que a construção da Fortaleza de São José de Macapá, com objetivo de garantir a proteção territorial da colônia portuguesa, também foi um marco na história do Amapá. É o que o historiador amapaense Alci Jackson Soares da Silva registra (2014, p. 34): “a larga utilização da mão-de-obra negra na construção da Fortaleza de São José de Macapá, obra iniciada durante o governo de Dom José I (1750-1777), cujo Marquês de Pombal autorizou sua edificação em 19 de março de 1782”.

Figura 08⁹

Fonte: <http://fortalezas.org>. Acesso: jun. de 2020.

Figura 09¹⁰

Fonte: <http://fortalezas.org>. Acesso: jun. de 2020.

Cabe registrar ainda que a fortificação foi construída no mesmo local onde foi instalado um destacamento militar português para resguardar os interesses lusitanos frente à ameaça francesa. Posteriormente, com o resultado do crescimento da população, em grande parte por conta dos trabalhadores que vieram para a construção da Fortaleza de São José de Macapá, houve a elevação do povoado à categoria de Vila de São José de Macapá (MARTINS, 2014, 29). Diante disso, são perceptíveis as primeiras influências e participação dos negros na Amazônia, os quais vieram para trabalhar na construção da Fortaleza na então Vila de São José

⁹ A Fortaleza de São José de Macapá localiza-se na margem esquerda da foz do rio Amazonas, na atual cidade de Macapá, Estado do Amapá, no Brasil. Juntamente com o Real Forte Príncipe da Beira, em Rondônia, testemunha o vasto projeto de defesa da Amazônia empreendido no reinado de José I de Portugal (1750-1777) pelo marquês de Pombal. Disponível em: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=46&muda_idioma=PT. Acesso em 22 de nov. 2020.

¹⁰ Disponível em: http://fortalezas.org/?ct=fortaleza&id_fortaleza=46&muda_idioma=PT. Acesso em 22 de nov. 2020.

de Macapá. Os maiores contingentes de negros vieram a partir de 1765 para a construção da referida Fortaleza, alguns morrem de doenças, como o sarampo e a malária, e outros por conta de acidentes de trabalho. Esporadicamente, esses escravos conseguiam fugir, aventurando-se em terras desconhecidas (SILVA, 2014, p 34).

As considerações sobre a chegada do negro de origem africana na Amazônia amapaense precisam ser discutidas com vistas a compreender e ratificar a participação decisiva desse povo na história e na memória da sociedade amapaense, além de apreender os aspectos constitutivos de construção de identidade cultural e tradição oral, ambos elementos que compõem a gleba do que se pode considerar culturas amapaenses e seus diversos matizes. Dentre eles, a literatura. Com efeito, a fim de acrescentar a este capítulo mais elementos de historicidade ao Marabaixo no Amapá, são importantes argumentos como o de Videira (2013, p. 115):

a chegada da população negra no Estado do Amapá se deu entre os anos de 1749 e 1751, como escravizados de famílias provenientes do Rio de Janeiro, de Pernambuco, da Bahia e do Maranhão. Embora o enfoque deste trabalho não seja a ocupação na Amazônia, é importante trazer discussões que situe esse contexto no tempo e no espaço. Ainda nessa perspectiva, houve uma grande quantidade de negros que vieram fugidos da região de Belém, e somaram-se aos que aqui já habitavam.

Na Amazônia, o negro é oriundo majoritariamente do tráfico de escravos, impulsionado pelo deslocamento destes para o Maranhão e Grão-Pará, o que comprova que o tráfico de escravos ocorreu não apenas em âmbito internacional, abrangendo a participação do Brasil neste processo ilegal, mas também no contexto interno, neste caso, entre Estados brasileiros para suprir interesses econômicos. Por conseguinte, no ano de 1752, o Senado da Câmara, impulsionado por moradores e produtores agrícolas das diversas vilas amazônicas, dirigiu ao Capitão-Geral Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Governador do então Grão-Pará, reivindicações para que a escassez de mão-de-obra fosse suprida por escravos. Desse modo, entre 1753 e 1801, milhares de negros foram transportados da África para o Grão-Pará, oriundos dos portos de Bissau e Cacheu (então Guiné Portuguesa), além de Mulembo, Luanda, São Paulo de Assunção, Benguela e Cabinda, antigo Reino da Angola e atual República Popular de Moçambique, com predominância, até meados de 1775, do comércio de escravos da Guiné Portuguesa, atual República da Guiné Bissau (ARAÚJO, 2004, p. 18).

As pesquisas científicas sobre a cultura e a história do Amapá perpassam, inevitavelmente, pela trajetória do negro na Amazônia, para que se possa chegar às origens do que hoje se compreende por sociedade amapaense, suas diversidades étnicas, produção literária, identidade cultural e religiosidade. Uma premissa que converge para isso pode ser complementada em Martins (2014, p. 29), ao afirmar que “a presença dos negros era necessária

devido ao fato de os trabalhos atribuídos aos índios não terem sido respondido a contento e os próprios índios não se deixarem escravizar”.

Houve, em 1770, no decorrer da ocupação da Amazônia amapaense, paralelamente à construção da Fortaleza de São José de Macapá e da Igreja Matriz São José de Macapá, a fundação da Vila de Mazagão Velho. A princípio, o objetivo era abrigar 163 famílias de colonos açorianos, que fugiram da costa africana em decorrência dos conflitos político-religiosos entre portugueses e muçulmanos. É com essas famílias, de acordo com Martins (2014, p. 30), que reside uma das possíveis origens do Marabaixo no Estado do Amapá. Este capítulo da história da ocupação das terras amazônicas é, sem dúvida, um acontecimento que não pode deixar de ser mencionado, e que nos revela o início da inserção das matrizes africanas no desenvolvimento de uma parte do Brasil, a exemplo de outras paragens do país como a Bahia e Maranhão, nos aspectos sociais, políticos, de linguagem e culturais presentes ainda hoje na sociedade amapaense.

Para complementar essas prerrogativas, Videira (2009, p. 50) expõe que:

a presença do africano no Amapá tem início na primeira metade do século XVII, com escravos negros trazidos por várias trilhas de comercialização, tanto do Estado do Pará como da região setentrional da África do Sul, via Caribe. E eram adquiridos por donos de fazendas de gado, de propriedades de produtos extrativos e de agricultura ou de usinas de beneficiamento, ou ainda para serviços de comércio e de construção.

Como já mencionado, os primeiros indícios do Marabaixo no Amapá estão relacionados à vinda para a Amazônia, especificamente para Mazagão, desses grupos de etnias africanas. Assim sendo, deparamo-nos com uma questão a ser problematizada, que é justamente a afirmativa de Martins (2014, p. 29), dando conta de que os primeiros toques das caixas de Marabaixo foram realizados no interior da Fortaleza de São José de Macapá. Entretanto, não somente nesta pesquisa como um todo, mas de semelhante forma, na literatura que trata sobre as possíveis origens do Marabaixo no Amapá, não é possível encontrar afirmativas definitivas de onde e quando exatamente o Marabaixo surgiu ou mesmo o momento exato da realização dos primeiros toques de caixas de Marabaixo.

Diante desse contexto, portanto, é possível perceber a trajetória percorrida pelo negro africano e sua expressão primeira de resistência em terras amapaenses: o Marabaixo. Da ocupação da Amazônia à condição de Vila de São José de Macapá, que depois ganhou o status de Território e, por conseguinte, Estado, o Marabaixo e seus versos de ladrões sempre se fizeram presentes.

Figura 10: Fortaleza de São José de Macapá (1952)



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/>. Acesso: jun. de 2020.

Figura 11: Imagem atual da Fortaleza de São José de Macapá



Fonte: <https://www.portal.ap.gov.br/>. Acesso: jun. de 2020.

A configuração política e geográfica do atual Estado do Amapá pode ser compreendida se investigada no seu processo que envolve os conflitos franco-brasileiro em sentido macro de sua história. Nas suas dimensões cultural e simbólica estão muito explícitos os atores que participaram dessa construção, quais sejam: os colonizadores e colonizados; Igreja Católica; as etnias indígenas e africanas. E, por isso mesmo, a heterogeneidade étnica sempre foi e ainda é uma marca intrínseca do povo amapaense, assim como do brasileiro, em sua maioria. Sobre isso, segue-se:

Os conflitos do Contestado franco-brasileiro em si foram definidores da área territorial atual do Amapá, além de constituir heranças históricas materializadas a partir das relações sociais produzidas pelos atores sociais. Esse processo de construção territorial possui dimensão cultural, portanto simbólica, materializada no espaço e nas relações sociais produzidas por meio dos embates narrados em episódios que mesmo pouco conhecidos, se mantêm vivos pelos recursos da memória (SOUZA, 2016, p. 39).

Adentrando-se nos primeiros anos do século XX, os Territórios Federais surgidos na República, primeiramente com a anexação do Acre e depois a partir dos desmembramentos de territórios de Estados, alteraram, consideravelmente, a configuração geográfica herdada do

Império e impuseram novas dinâmicas à organização político-administrativa do país, sem, contudo, produzir grandes abalos nas estruturas políticas ali assentadas. Esse foi o caso particular do Território Federal do Amapá, já no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) (SILVA, 2017, p. 54).

1.1.3 Território Federal do Amapá e o Marabaixo: origens, conflitos e novas perspectivas para a capital amapaense.

A população negra que veio para a Amazônia trazida por interesses econômicos pelos colonizadores portugueses, trouxe junto sua cultura, história, o apego pela ancestralidade, costumes, habilidades e conhecimentos empíricos como a agricultura e a medicina popular, fruto de uma forte relação com a natureza e o que esta pode oferecer ao ser humano. Além de tudo isso, consolidou em terras amapaenses seu gosto pela dança e festividades (MARTINS, 2016, p. 36). Nessa troca de valores culturais, incorporou ao novo lar sua religiosidade que, aliada aos rituais do Marabaixo, formaram um complexo cultural que até os dias atuais não é simples de entender, complexidade que tem como troncos principais estes elementos: a cultura de matriz africana, o sincretismo religioso, principalmente com o catolicismo, e a poesia oral dos ladrões de Marabaixo.

Um cenário de abandono, vazio, atraso, marasmo, decadência, miséria, epidemias; até meados de 1943, assim eram retratadas, em diversas narrativas oficiais, as regiões que foram desmembradas do Pará para dar origem ao Território do Amapá. A criação do Território Federal do Amapá, em 1943, representou deveras um tempo de começo, inaugural, que deixou para trás uma época que deveria permanecer no tempo do esquecimento. Esse momento “inaugural”, em que parte das terras paraenses foram desmembradas para dar origem ao Amapá, tornou-se um dos acontecimentos político de maior destaque no imaginário social dos amapaenses, e, não é por acaso, que ganhou relevo nas diversas narrativas que visam explicar o “Amapá” que surgiu desse processo (SILVA, 2017, p. 77). Decerto que este recomeço encontraria ainda muitas adversidades por conta do modo de fazer política, impulsionado por um sentimento nacionalista que tomava conta desse “novo” Brasil. E por consequência, como será discorrido mais adiante, desencadeia conflitos em território amapaense envolvendo líderes políticos, religiosos e do Marabaixo.

Com efeito, a criação dos Territórios Federais pelo Decreto-Lei nº5.812 de 13 de setembro de 1943, justificou-se na defesa da soberania do Brasil sobre regiões fronteiriças e estratégicas, pois, para o governo federal, estas se encontravam em estado de abandono e vazio

demográfico. Nesse sentido, para Fernando Rodrigues dos Santos (1998, p. 19-22), desde o início da República já existiam manifestações que propunham a criação de Territórios Federais e a redivisão política do país. Entretanto, somente com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder as preocupações pela reafirmação da soberania brasileira sobre áreas devolutas e limítrofes se efetivaram. Nesse contexto, foi criado a território Federal do Amapá, período que se compreendeu de 1943 a 1988. Nesta mesma linha de contextualização, o excerto abaixo esclarece:

Nesse sentido, cabe ressaltar que para a criação do Território Federal do Amapá, três objetivos podem ser destacados: proteger a região fronteiriça do vazio demográfico; garantir a atuação da União em regiões afastadas e criar condições jurídicas e econômicas para reorganizar o espaço brasileiro (SOUZA, 2016, p. 64-65).

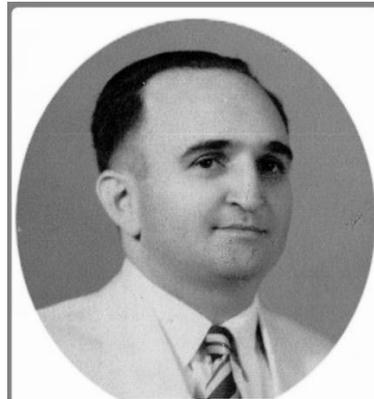
O início do século XX, no Brasil, e especialmente do governo de Getúlio Vargas, é um momento em que muitos territórios surgiram com o objetivo de assegurar e consolidar todo o território brasileiro, no sentido de uma unificação nacional. Não deixando menos explícitos os interesses militares, tendo em vista que a Segunda Grande Guerra estava ainda em curso e ameaçava já os países da América Latina, e por esses motivos aumentava a importância de resguardar espaços estratégicos do território brasileiro – o Amapá certamente era um deles, e se tornaria vulnerável caso não houvesse medidas por parte da União no sentido de resguardar a segurança de seus territórios. Assim:

Em 14 de setembro de 1943, um dia após a expedição do Decreto-Lei nº 5.812, pelo presidente Getúlio Vargas, o jornal paraense Folha do Norte noticiou, com a seguinte manchete: “criados mais cinco Territórios Federais”, a execução do primeiro plano de redivisão territorial da República brasileira, criando os Territórios Federais de Amapá, Rio Branco, Guaporé, Ponta-Porã e Iguaçu, todos em regiões fronteiriças (SILVA, 2017, p. 77).

Nas décadas de 1940 e 1950, a Amazônia se destacava no quadro heterogêneo da sociedade brasileira: região percebida como espaço economicamente atrasado e marcado pelo vazio populacional. Na perspectiva do governo federal, urgia ocupar a região e valorizá-la economicamente para que ela, definitivamente, se integrasse ao restante do país, sobretudo aos centros de poder. Ou seja, da integração socioeconômica dependeria também a solidificação da vinculação política (fortalecimento da soberania nacional sobre as áreas de fronteira) (LOBATO, 2009, p. 23).

Com o programa deste primeiro governo do Território Federal do Amapá - estabelecido pelo trinômio *Sanear, Educar e Povoar*¹¹, Janary Nunes¹² realizou várias obras na cidade que contribuíram para reforçar sua imagem de criador do Amapá. (MACHADO, 2013, p. 3). As escolas, casas, hospitais “eram signos da presença efetiva do governo na vida regular dos populares” (LOBATO, 2009: p. 63). É a partir desse cenário que se tem conhecimento de uma tomada de consciência coletiva pela população que habitava o então Território Federal do Amapá. As noções de identidade, cultura e política local começam a surgir. Neste ponto em especial, consiste a proposta de discussão deste trabalho – a abordagem subsidiada nos estudos literários a partir das letras dos ladrões de Marabaixo que surgiram no período que compreende o governo de Janary Nunes (1943-1956).

Figura 12 – Janary Gentil Nunes



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/>. Acesso: set. de 2020.

Nesse sentido, é válido destacar que

o Jornal Amapá, durante o período de sua circulação, funcionou também como uma espécie de porta-voz do Governo do Amapá. Em sua linha editorial, proclama incessantemente o ideal de um Amapá que na longínqua Amazônia se preparava para ser “grandioso”. Desse modo, passam a surgir os primeiros

¹¹ SANEAR- criar centros puericultura e de educação sanitária; orientar e acudir realmente, por uma assistência social desvelada e completa, aos núcleos esparsos de população. EDUCAR- criar escolas, não só para alfabetizar, como para despertar o interesse pelo trabalho da terra, estabelecendo o ensino profissional necessário à aprendizagem das pequenas indústrias e do artesanato; enfim, valorizar o esforço dos habitantes dessas regiões, tornando-o remunerativo e formando cidadãos conscientes dos seus direitos e dos seus deveres para com a Pátria. POVOAR- colonizar, distribuir a brasileiros as terras ainda incultas, de modo a gerar núcleos compactos e ativos que seja sentinelas avançadas da Nação; construindo estradas de ferro e rodagem, estabelecendo linhas aéreas de transporte, telégrafos e telefones, teremos ligado regiões quase isoladas aos centros de produção e cultura do litoral e do centro, facilitando, assim, o intercâmbio de todos os produtos nacionais (MACHADO, 2013, p. 3.).

¹² Janary Gentil Nunes nasceu em Alenquer (PA) no dia 1º de junho de 1912, filho de Joaquim Ascendino Monteiro Nunes e de Laurinda Gentil Monteiro Nunes. Seu irmão, Coaraci Nunes, foi deputado federal pelo Amapá de 1947 a 1958. Foi governador do Amapá de 1943 a 1956; presidente da Petrobrás de 1956-1958; deputado federal pelo Amapá de 1963 a 1971. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/janari-gentil-nunes>. Acesso em: 22 de mar. 2021.

discursos que se revelam como uma estratégia política para a construção das identidades amapaenses (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 207).

O Jornal do Amapá¹³ teve importância estratégica na política e sociedade locais no período de sua circulação, pois além de divulgar as ações do então governo vigente, contribuiu para a um painel de construções das identidades amapaenses por meio das primeiras manifestações literárias naquele espaço. A fonte jornalística, nesse contexto, funciona como uma força propulsora no sentido de resguardar a memória de um determinado tempo e espaço através de documentos que, por sua vez, reconstituem a história de um grupo social com o fito de fazer melhor compreender o tempo presente.

A materialidade dos registros de atividades tipográficas e jornalísticas no Amapá tem início ainda no período que antecede seu desmembramento do Estado do Pará, que se deu com a criação do Território Federal, em 1943. Desse modo, o primeiro jornal a circular no Amapá foi o Pinsonia¹⁴, em meados de 1895, os responsáveis por tal iniciativa pioneira foram Joaquim Francisco de Mendonça Junior e de José Antônio de Siqueira (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 208).

Segundo Caldas e Souza (2018, p. 206), no que tange à linguagem jornalística no período territorial amapaense, pode-se afirmar que era uma linguagem eminentemente regional, com vistas a tentar legitimar um determinado discurso. Esse regionalismo inscrito no discurso do Jornal do Amapá, por exemplo, constitui a própria memória. Dessa maneira, esse conjunto de textos que foram produzidos em seu período de circulação, se considerado do ponto de vista de uma representação do espaço amapaense da primeira metade do século XX, constitui um conjunto de textos que podem ser culturalmente interpretados.

Destarte, movido pelo espírito de progresso, Janary Nunes deu início ao que chamou de política de sanear-educar-povoar. E como consequência imediata dessa efetivação política, deu-se um grande remanejamento de famílias do centro da cidade (em cujos arredores existiam roças de mandioca) para lugares mais afastados de Macapá, como o Laguinho, a Favela e o Igarapé das Mulheres (hoje bairros do Laguinho, Santa Rita e Perpétuo Socorro, respectivamente (CANTO, 1998, p. 27-28). Essa mudança na geografia da cidade é explicitamente mencionada

¹³ O Jornal Amapá foi o periódico amapaense que atingiu a mais longa duração na fase de território federal (1943-1988). Foram 1479 edições entre os anos de 1945 a 1968. Mesmo considerando que, de modo geral, o Jornal Amapá pouco contribuía para uma visão crítica da realidade – visto que predominava o texto informativo, o opinativo e o de entretenimento –, há de se reconhecer que, do ponto de vista da informação, ele foi responsável por uma maior divulgação do Amapá tanto no cenário regional quanto no nacional (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 206)

¹⁴ O nome do periódico está relacionado a uma homenagem prestada ao navegador espanhol Vicente Yánes Pinzón, descobridor da foz do Rio Amazonas, em 1500 (CALDAS; SOUZA, 2018).

nos versos de ladrões da cantiga de Marabaixo mais tradicional e popular do Amapá: “Aonde tu vais rapaz”, canção analisada no segundo capítulo.

Em relação ao que há na literatura sobre o Marabaixo, uma das primeiras referências a se ocupar desta manifestação afroamapaense é Nunes Pereira (1951, p. 12), afirmando ele a respeito: “nada se sabe com segurança sobre sua origem, havendo quem a diga de procedência bantu, sem esclarecer, porém, se do Sul ou do Oeste”. E mesmo muito tempo após essa consideração, a pesquisa bibliográfica na fortuna crítica existente assegura que não há ainda uma definição conceitual em relação ao surgimento de tal manifestação e seus rituais. O que existe, nesse sentido, é uma coesão conceitual nos trabalhos publicados, pelo menos nos que foram possíveis acessar para o desenvolvimento do presente trabalho.

Interessa, neste percurso histórico, trazer informações que esclarecem um pouco mais sobre esta cidade, que é um marco não somente para o Amapá, como também para a história do Marabaixo:

Em Mazagão, mais especificamente no chamado Mazagão Velho, município da zona rural localizado a 36 quilômetros da capital amapaense, lócus dos primeiros registros desta manifestação, o Marabaixo, praticamente, desapareceu. Contudo, na vila do Curiaú, localizada a doze quilômetros de Macapá, ele permanece vivo e ativo. Nesta comunidade rural, antigo reduto de negros quilombolas, o Marabaixo se vincula, por vezes, as práticas afroreligiosas. No contexto urbano, de modo inusitado, esta tradição mantém-se forte em Macapá, notadamente nos bairros considerados redutos da cultura popular macapaense, Favela e Laguinho (ACIOLLY; SALES, 2012, p. 2).

Figura 13: Vila de Mazagão velho, ano de 1700



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/>. Acesso: set. de 2020.

Figura 14: Representação da Festa de São Tiago



Fonte: <https://www.portal.ap.gov.br/>. Acesso: nov. de 2020.

Qualquer pesquisa sobre a história do Amapá, seja no campo da política, da cultura ou literatura, ainda que não tenha a pretensão científica por base, perpassará, inevitavelmente, pela história do Marabaixo e seus versos de ladrões. São elementos praticamente indissociáveis, haja vista ambos estarem inseridos no mesmo contexto histórico. O negro africano, que em terras amapaenses desembarcou em razão do trabalho forçado pela escravidão, foi tão protagonista quanto o colonizador português quando se trata do desenvolvimento do Amapá e do que se pode chamar hoje de identidades amapaenses, especialmente quanto aos aspectos da cultura e da religiosidade. Pode ser perigoso afirmar que determinado grupo foi mais ou menos importante em detrimento dos outros. O que deve ser feito, sem dúvida, é atribuir a devida importância aos que deveras derramaram sangue e suor para construir e consolidar um pedaço do Brasil, marcado pela heterogeneidade de cultura, crenças, etnias.

Esse espírito de progresso, implementado pelo governo de Janary Nunes, não foi de todo aceito pacificamente, sem que houvesse reação e indignação. Desse processo de mudanças aceleradas surgem os conflitos que marcam a passagem de uma região até então de características provincianas, para se adequar aos modelos urbanos modernos pelo qual o Brasil participara.

De um lado, os moradores que ali já estavam estabelecidos, principalmente, na área central de Macapá; de outro, o governo e sua necessidade de construir prédios públicos para abrigar autoridades que chegavam para compor e fazer funcionar a máquina pública do novo Território. Esse episódio conflitivo preliminar pode ser mais bem apreendido no trecho a seguir:

Nem tudo estava bem. Afinal, o governo que ali chegara para propor uma mudança radical se estabelecera subitamente. E naquele momento fora também considerado uma espécie de intruso, modificador dos hábitos tradicionais e avassalador, no sentido de radicalmente sanear a paisagem, a estrutura urbana

da cidade que até então estava em ruínas. Os 138 “núcleos de reação” ao Governo advinham principalmente da resistência dos negros, 46 que moravam no centro da cidade, denominado Largo de São José, área que servia para cultivo de mandioca, próximo à igreja de São José e ao longo do rio Amazonas, em frente da cidade, entre a Doca da Fortaleza e a Intendência Municipal, próximo do trapiche, na época o principal porto de Macapá (CANTO, 2016, p. 137-138).

Diante disto, na tentativa de dirimir a situação com os moradores, e dessa forma executar seus objetivos, Janary Nunes adotou o processo de entendimento e conciliação, oferecendo emprego aos jovens, e usou de cordialidade para os moradores mais velhos. Essa tática foi fundamental para que o governador pudesse urbanizar Macapá, através de um grande remanejamento de famílias do centro (em cujos arredores existiam roças de mandioca) para lugares mais afastados como o Laguinho, Favela, e o Igarapé das Mulheres (hoje bairros do Laguinho, Santa Rita e Perpétuo Socorro, respectivamente) (CANTO, 1998, p. 28).

Eis o contexto em que a tensão ocorrida entre Estado e comunidade afroamapaense proporciona a matéria prima para o primeiro ladrão de Marabaixo -, este, por sua vez, faz referência justamente ao momento em que, por imposição, essas famílias foram retiradas de um lugar de centro de onde outrora viveram para localidades mais afastadas, literalmente para as margens da cidade de Macapá. Esses versos são compostos com tons de sátira e crítica ao então governo de Janary Nunes. Porém, há, nesta mesma canção, passagens de exaltação e enaltecimento a este mesmo governo recém-instituído. Essa aparente contradição também é abordada nas análises preliminares deste capítulo.

CAPÍTULO II: A BASE ORAL DA POÉTICA LADRONISTA: ANÁLISES E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“A Memória, dizia o mito grego no início de seu período histórico, é a mãe das Musas, que inspiram os poetas”.

Northrop Frye.

2.1.1 Análises preliminares: A Cantiga “Aonde tu vais, rapaz” como expressão literária, resistência e crônica política no Amapá.

Por se tratar de uma produção poética de base oral, que são os versos de ladrões criados através do improvisado por pessoas que têm extrema habilidade com a rima, não há a necessidade de discutir densamente questões literárias do ponto de vista tradicional, como, por exemplo, a métrica, a preocupação com a recepção do público leitor ou mesmo a seleção criteriosa de temas abordados. O caso dos ladrões de Marabaixo é particularmente distinto. Os ladrões de Marabaixo surgem primeiro em forma de poesia oral musicalizada, e somente depois são registradas em suporte físico. Sobre esse fenômeno, Zumthor (1993) elucida que a oralidade é a fonte primeira de toda forma de comunicação. Depois de criada, a escrita, gradativamente, assume primazia sobre a oralidade. Porém, a oralidade não sai de cena com a escrita. Ao contrário, ela se anuncia, por vezes, na escrita mesma, por insistência da voz, “verbo encarnado na escritura”.

No entanto, quando falamos de uma literatura que é pensada, preparada e, posteriormente, publicada, isto é, da produção literária que obedece ao cânone ocidental, pode-se afirmar com segurança que esse modo de fazer literatura já havia ocorrido no Amapá. Note-se que os primeiros estímulos de criação literária no Amapá, que foram de fato publicados em meio impresso, traziam características ainda do Romantismo, como a memória, o ufanismo, nacionalismo exacerbado, em suma, escritos que exaltavam a terra natal. O poema “Macapá” de Alexandre Vaz Tavares¹⁶ alicerça essa prerrogativa:

As características do Amapá, o ufanismo, a memória e o cotidiano da cidade de Macapá são temas recorrentes nos textos literários publicados no Jornal Amapá [...] começando pelo icônico poema “Macapá” (publicado pela primeira vez na Revista de Educação e Ensino do Pará, em 1889 e republicado

¹⁶ Amapaense nascido em 1858, formado em Medicina pela Faculdade do Rio de Janeiro. Juntamente com as atividades profissionais desenvolvidas em Macapá e Belém, também percorreu os caminhos das Letras sendo considerado o precursor da literatura amapaense. No seu poema “Macapá”, o autor registra a cidade iniciando uma fase de crescimento urbano, no contexto do elogio do período republicano em detrimento da monarquia, a quem o poeta atribui a maldição do atraso da cidade de Macapá. Vaz Tavares morreu em Macapá, em 1926. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/book-author/alexandre-vaz-tavares/#:~:text=Alexandre%20Vaz%20Tavares%2C%20nasceu%20em,%C2%B0%20governo%20de%20Lauro%20Sodr%C3%A9>. Acesso em: 22 de mar. 2021.

no Jornal Amapá, em 20 de março de 1948) (CALDAS; SOUZA, 2018, p. 209).

O poema “Macapá” (1889), portanto, faz parte de um movimento inicial do que pode ser considerado de primeira geração de literatos amapaenses e de uma proposta de literatura local, amapaense. É importante ressaltar que essa fase embrionária da literatura no Amapá está localizada no período pré-territorial, ou seja, antes da criação do Território Federal do Amapá, que seria efetivado em 1943. Essa localização no tempo é importante para que fique claro a distância temporal entre a publicação do poema mencionado de Alexandre Vaz Tavares e o surgimento da Cantiga “Aonde tu vais rapaz”, produzida e cantada nas rodas de Marabaixo somente na década de 1940, período pós criação do Território Federal do Amapá.

Posto isso, Caldas e Souza (2018, p. 209) discutem, a partir da análise do poema “Macapá” de que uma das temáticas presentes no teor dos versos é a descrição das lembranças da cidade de Macapá, e revela um cenário que confronta o passado com uma inércia ao desenvolvimento e o presente (...). Sobre isso, segue um trecho do referido poema:

Trajava a cidade inteira
Alva roupagem faceira
Pela data brasileira
Ou festa de devoção

Então que alegre não era
Ver-se o ledro rodopio
Em manhãs de primavera
Ou nas tardinhas do estio
De um povo em festa a folgar:
Moças com laços de cores
Raparigas com mil flores
Rapazes buscando amores...
Tudo era rir e brincar!

Esta menção ao poema “Macapá” fez-se necessária para que seja possível uma compreensão macro do que foram os primeiros estímulos de criação e circulação de uma literatura do Amapá propriamente dita. Assim, entender o contexto em que está inserida o que se pode chamar de uma primeira fase da literatura amapaense, isso nos permite ter a noção mais precisa, com base na historiografia local, do percurso feito por essa manifestação literária para que se chegue com clarividência aos anos do governo de Janary Nunes (1943-1956) – período base no qual foram produzidos e selecionados os ladrões de Marabaixo para as análises subsequentes. Embora o objeto de investigação sejam os ladrões de Marabaixo, não se pode deixar essas questões à revelia da discussão que propõe as análises desta literatura que acompanha o Amapá desde antes mesmo de sua condição de Território.

Figura 15 – Alexandre Vaz Tavares

Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/>. Acesso: set. de 2020.

Conforme Candido (2006, p. 50-51), há uma interligação entre a produção literária dos grupos iletrados e a vida coletiva, nesse sentido, essas manifestações ganham uma condição comum em detrimento do caráter pessoal, indo de encontro ao que ocorre nas literaturas eruditas. Em síntese, o autor, ainda que artista ou poeta, imerso em uma cultura predominantemente iletrada, jamais pode deixar de exprimir aspectos que interessam a todos. Essa reflexão vai ao encontro do modo como se constrói a literatura dos ladrões de Marabaixo, pois o que é o fazer literário desse grupo social senão a expressão própria de um sentimento coletivo? Sentimento coletivo este que já pode ser notado nos versos de ladrões da primeira cantiga que surge no Amapá justamente na vigência do governo do Território Federal do Amapá.

É por conta das intervenções políticas de Janary Nunes no Território Federal do Amapá que surge um dos ladrões de Marabaixo mais tradicionais e populares, que ainda hoje é bastante cantado no Ciclo do Marabaixo. O fato de as famílias que residiam no centro de Macapá (localidade atual que compreende a orla da capital) terem sido remanejadas, para que nesta região fossem construídos prédios públicos, como as residências oficiais, escolas e hospitais, provocou acentuado descontentamento nas pessoas atingidas diretamente por essa política impositiva. Com isso, não demorou muito para que essa revolta coletiva fosse explorada de forma poética nas rodas de Marabaixo. Sendo essa manifestação cultural de matriz africana, e caracterizada por conter elementos como a oralidade e a memória coletiva -, o ladrão “Aonde tu vais, rapaz” é composto, portanto, desses mesmos elementos.

Consonante as ideias expostas, Souza (2016, p. 74) discorre:

Assim, entende-se que a aparente não discriminação aos negros pelo governo de Janary Nunes, é de certa forma contraditória, visto que na parte central de Macapá viviam os brancos e mulatos; os mamelucos, nas áreas denominadas de Elesbão, Igarapé das Mulheres, Trem e Beírol. Por sua vez os negros, em áreas situadas atrás da Igreja de São José (denominado de Beco do Formigueiro) e no Largo de São João (mais tarde praça Barão do Rio Branco) que, a partir da instalação do governo territorial em 1944, começaram a ser desapropriadas, com o “deslocamento” (expulsão) de seus moradores (negros) dessas áreas nobres da cidade para novos bairros mais afastados do centro, com destaque para as famílias negras de Julião Ramos e de Gertrudes Saturnino Loureiro que foram para os bairros do Laguinho e da Favela, respectivamente.

Buscando atender os objetivos determinados que norteiam a presente pesquisa, segue abaixo a primeira análise de um dos principais ladrões de Marabaixo:

Análise n.º 01: os ladrões de marabaixo enquanto crônica política e histórica

Aonde tu vais rapaz?

(cantiga atribuída a uma coletividade¹⁷)

1. Aonde tu vais rapaz (Domínio Público)

Refrão

**Aonde tu vais rapaz
Por esses caminhos sozinhos
Eu vou fazer a minha morada,
Lá nos campos do Laguinho**

Dia primeiro de julho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando “viva!”
Ao nosso governador

Refrão

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
Se a Santa Ingrácia não fica
Como a minha há de ficar

Refrão

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

¹⁷ Vale registrar, para fins de problematização, que esta cantiga, embora por vezes atribuída a Raimundo Ladislau (um dos importantes líderes e precursores do Marabaixo no Amapá), é mais aceitável e coerente a afirmativa de desses versos terem sido compostos por uma coletividade. Isso tem validade na medida em que se percebe, na pesquisa bibliográfica da literatura levantada e na própria construção da cantiga, que ao longo de uma linha cronológica, ela vai ganhando novos versos e diferentes versões, em partes específicas de sua composição. Isso pode ser constatado nas análises desta seção e nas referências utilizadas para a fundamentação desta pesquisa.

Refrão

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

Refrão

Não sei o que tem o Bruno
 Que anda falando só
 Será possível meu Deus
 Que de mim não tenha dó

Refrão

A Avenida Getúlio Vargas
 Tá ficando que é um primô
 As casas que foram feitas
 Foi só pra morar doutô

Refrão

Estava na minha casa
 Sentada não tava em pé
 O meu amigo chegou
 Cafuza faz um café

Refrão

Me peguei com São José
 Padroeiro de Macapá
 Pra Janary e Icoaracy
 Não saírem do Amapá

Refrão

Eu cheguei na tua casa
 Perguntei como passou
 Rapaz eu não tenho casa
 Tu me dá um armador

Recorte 1

Aonde tu vais rapaz
 Por esses caminhos sozinho
 Eu vou fazer a minha morada,
 Lá nos campos do Laguinho

A priori, é importante esclarecer que por ladrão compreende-se uma estrofe, geralmente constituída em quadra, como aparece na maioria das cantigas de Marabaixo. Note-se que nos dois primeiros versos de ladrões, “Aonde tu vais rapaz/ Por esses caminhos sozinho”, há uma

pergunta ao interlocutor, e este, por sua vez, responde com um nítido sentimento de lamento, de pesar: “Eu vou fazer a minha morada/ Lá nos campos do Laguinho”.

Esse diálogo constitui poeticamente um sentimento coletivo que logo é compartilhado pelas comunidades, que por sua vez, também foram remanejadas para as margens da cidade. Entra em cena então a memória oral coletiva, resultado de uma coesão entre os indivíduos que sentiram na pele um ato segregador em razão de suas condições social e racial, escamoteado pelas ações governamentais dentro de um quadro emergente pelo qual passara a Amazônia amapaense em seus primeiros intentos de modernização na transição da primeira para a segunda metade do século XX.

A respeito desse remanejamento, segue-se:

Usando de cordialidade para com os moradores mais velhos, chefes patriarcais de famílias tradicionais e líderes de festas religiosas e populares, o governador pôde urbanizar Macapá através do grande remanejamento de famílias do centro da cidade – onde havia plantações caseiras, laços afetivos e étnicos com seus parentes e contemporâneos – para lugares mais afastados. A maioria das famílias desapropriadas optou por morar nos campos do Laguinho, por possuir suas roças no lugar, seguindo o líder comunitário do bairro, Julião Thomaz Ramos (1876-1958). A outra parte dissidente decidiu morar no bairro da Favela, seguindo a líder comunitária Dona Gertrudes Saturnino Loureiro (VIDEIRA, 2009, p. 177).

O ladrão supracitado é de autoria atribuída a Raimundo Ladislau, exímio rimador de sua geração e um dos líderes do Marabaixo. Ladislau, ao perceber que o senhor Bruno Ramos caminhava cabisbaixo, externou a seguinte frase, com acentuada consternação: “será possível meu Deus, que dele não tenha dó?”. Essa frase logo se tornou um verso, que inspirou os demais ladrões citados acima. O que antecedeu o surgimento dessa cantiga foi notícia que já corria a cidade dando conta de que os moradores teriam suas casas desapropriadas, correspondendo a uma região na qual atualmente estão o Fórum, a Residência Oficial do Governador, as residências em torno da Praça Barão do Rio Branco e o leito da avenida Coriolano Jucá, onde à época ficava a Vila Santa Engrácia. Um detalhe que não poderia passar despercebido é o de que o senhor Bruno Ramos estaria caminhando em direção aos campos do Laguinho (ARAÚJO, 2004, p. 31-32).

Figura 16 – Raimundo Ladislau (a direita, em primeiro plano)



Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/>. Acesso: out. de 2020.

Os argumentos expostos sobre os elementos que originaram a cantiga ora analisada podem ser confirmados no ladrão abaixo:

Recorte 2

Não sei o que tem o Bruno
Que anda falando só
Será possível meu Deus
Que de mim não tenha dó

Um aspecto que permeia a construção estrutural e poética de todos os ladrões produzidos, especialmente no período conhecido como Janarysmo, é o fato ocorrido no cotidiano das comunidades que experienciaram essa parte da história do Amapá. Não por acaso, foi uma ação governamental que causou discórdia entre os moradores a temática central da cantiga “Aonde tu vais rapaz”, embora no decorrer dos ladrões seja perceptível passagens tanto de críticas explícitas ao governo de Janary Nunes, quanto de enaltecimento ao mesmo governo. Isso pode ser evidenciado no transcorrer das análises dos versos de ladrões selecionados.

Conforme Videira (2009, p. 138), “as cantigas do Marabaixo são compostas por versos que recebem a denominação de “ladrão”. São versos tirados de improviso com o objetivo de criticar, exaltar, agradecer, lamentar ou satirizar fatos do cotidiano”. Esse conceito tem conexão com o de Araújo (2004, p. 31) quando de sua afirmativa acerca do mesmo objeto: “O verso do Marabaixo tem sempre sentido de gozação, da crítica, da sátira, do cotidiano [...]. Os versos roubam a privacidade das pessoas. Por esse motivo recebem o nome de ‘LADRÃO’”. Por meio dessas prerrogativas é que se pode afirmar haver, desde o surgimento das primeiras cantigas, um caráter estetizante do modo de vida dessas comunidades afroamapaenses, de representar e resguardar para a posteridade valores como o apego à ancestralidade, à memória dos precursores de suas tradições culturais, o orgulho de ser descendente de africanos e, portanto, de suas origens, identidade cultural e religiosa.

Nesta linha de exposição conceitual a respeito dos ladrões de Marabaixo, Martins (2016, p.67) dialoga com os demais pesquisadores já citados ao propor que:

No desenvolvimento da dança do marabaixo existe o “ladrão”, que é a sua cantiga tradicional. Há o “tirador de ladrão”, que é a pessoa que canta e/ou compõe os versos do ladrão. No desenvolvimento da dança do marabaixo, enquanto o tirador de ladrão declama os versos, os demais participantes respondem ao seu refrão. Os temas dos ladrões são inspirados na vida cotidiana, expondo acontecimentos ou “deslizes” pessoais.

Diante das análises até aqui feitas, a cantiga “Aonde tu vais rapaz” pode ser compreendida, além de gênero da poesia oral amapaense, também como uma expressão afroamapaense de resistências nos campos da cultura, política e religião. Obviamente que ainda há muito a ser explorado deste gênero ao longo das próximas discussões e análises das letras dos versos ladronistas.

Figura 17¹⁸ - Barracão Raimundo Ladislau



Fonte: <http://federacaofolcloricoamapa.blogspot.com/>. Acesso: set. de 2020.

Oriundo de uma tradição oral secular de etnias africanas, que une a poesia oral e a performance das rodas de Marabaixo, que envolvem a dança com coreografia que alude especificamente ao arrastar das correntes na época de sua escravidão, as vestimentas, o tambor, etc, que em seu conjunto e dinâmicas próprias formam o que se conhece nos dias atuais como Marabaixo.

Neste debate, que abrange questões como identidade, cultura, religião, expressão artística (estética), a abordagem dos estudos literários configura-se de modo fundamental para a construção de uma reflexão que corrobora para novas possibilidades, ressignificações, ancorados no referencial teórico, dos ladrões de Marabaixo. Um desses caminhos possíveis é a existência de uma manifestação literária amapaense produzida a partir da oralidade, da

¹⁸ O nome dado a associação é em homenagem a Raimundo Ladislau grande referência no Marabaixo para os moradores do Laguinho e autor do *ladrão* “Aonde tu vai rapaz” um dos mais cantados durante os Marabaixos. ACRL tem como objetivo resguardar, difundir e valorizar a Cultura do povo negro do Amapá. Disponível em: <http://federacaofolcloricoamapa.blogspot.com/>. Acesso: 16 de nov. 2020.

habilidade com a rima, da alteridade enquanto indivíduos conscientes de sua condição humana e que se reconhecem no outro, de sua origem através da memória. E que são detentores de profundo conhecimento de suas tradições culturais e de uma resistência que ainda hoje permite que o Marabaixo e seus ladrões não desapareçam com o transcorrer implacável do tempo.

Com efeito, os versos que nos permitem conhecer um pouco mais sobre a história, as identidades cultural e religiosa, e especialmente um momento decisivo da literatura amapaense, se interconectam com as características tradicionais das culturas reconhecidamente mais antigas, a exemplo da africana - matriz do Marabaixo e seus versos de ladrões. Como subsídio teórico da discussão e quanto ao referido aspecto, Giddens (1991, p. 38) explica: “Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade.”

Nesta perspectiva, no tocante ainda às tradições culturais de matriz africana e sobre a poesia oral, Zumthor (1997, p. 10) discute que:

Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenham na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais difícil pensa-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura dela se impregna, não podendo subsistir sem elas. A mesma coisa ocorre com a oralidade da poesia: admite-se a realidade como uma evidência, quer se trate de etnias africanas ou ameríndias; é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós a presença de uma poesia oral bem viva.

O próximo recorte possibilita o entendimento de que o enunciador expressa com fervor a felicidade compartilhada pela coletividade macapaense na ocasião da passagem do aniversário do governador Janary Nunes, perceptível principalmente nos versos: “Eu saio gritando “viva!” / “Ao nosso governador”. Conforme Videira (2009, p. 180), o ladrão abaixo evidencia ainda a parte de ‘exaltação’ da Cantiga “Aonde tu vais rapaz”, assim como há os trechos nos quais se pode observar as partes de lamento e de sátira dentro deste mesmo contexto.

Recorte 3

Dia primeiro de julho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando “viva!”
Ao nosso governador

Este ladrão traz à baila uma questão que diz respeito a concepções controversas encontradas nas letras de “Aonde tu vais rapaz”, visões distintas sobre um mesmo contexto político-social. Pois bem, enquanto as primeiras duas estrofes dão conta explicitamente de um lamento por um ocorrido triste causado pelo então governo de Janary Nunes, a terceira estrofe,

entretanto, carrega expressamente sentimentos de alegria e euforia em razão do aniversário e do apreço ao líder político. Para melhor apreensão desta passagem da cantiga, faz-se necessário uma relação do ladrão supramencionado com o excerto subsequente:

é necessário lembrar que na composição de um ladrão, alguém cria o refrão e a linha melódica. Porém, qualquer pessoa pode acrescentar um verso. Isso possibilita o aparecimento de visões díspares de um mesmo acontecimento, numa só canção. É o que ocorre em *Aonde tu vais rapaz*, pois aí encontramos tanto estrofes que expressam descontentamento, quanto aquelas que manifestam alegria e gratidão em relação a Janary. Assim temos: “dia primeiro de junho eu não respeito o senhor, saio gritando: viva ao nosso governador”. E mais: “dia primeiro de junho, é lá que eu quero ir, vamos todos bater palmas pro Coronel Janary”. No primeiro dia de junho, Janary aniversariava. Assim, através da obra que os ladronistas nos legaram, podemos perceber as discordâncias e tensões vivenciadas pela comunidade negra macapaense, no pós-1944 (LOBATO, 2015, p.117).

Vale salientar que não somente os marabaixeiros, por meio de sua poesia, registraram para a posteridade esse sentimento de alegria e enaltecimento ao personagem político em evidência. Há também escritos deixados pela professora e poeta Aracy Mont’Alverne reafirmando grande contentamento pela presença do Capitão Janary. Suas palavras foram em prosa, mas com a mesma euforia e enaltecimento que se percebem nos versos de ladrões ao governador. Na obra “Confiança no Amapá: impressões sobre o Território”, em que reúne vários textos (artigos e discursos) de diversas personalidades que passaram por essas terras ou que de alguma forma presenciaram sua história, um em especial chama a atenção para a relação com o ladrão acima destacado. Assim, esse clima descrito pode ser verificado em texto escrito e lido por Aracy Mont’Alverne para Janary Nunes e todos que naquela manhã de 1951 se fizeram presentes:

Eis o Grande Momento. Para todos os que vivem no Amapá, para o povo brasileiro patriota e sensato que compreende os altos problemas do País e as grandes responsabilidades que tem sobre os ombros de um chefe de governo! O momento é de emoção, meus queridos patrícios, porque, finalmente, temos entre nós o chefe amigo, o transformador e o construtor do Amapá de hoje, o nosso Governador Sr. Cap. Janary Gentil Nunes! (NUNES, 2012, p. 266).

Os ladrões de Marabaixo configuram-se no que chamamos de tradição poética oral. As pesquisas neste campo precisam ser mais aprofundadas, divulgadas, para que, no caso do Amapá, pesquisadores e sociedade em geral obtenham material suficiente para compreender sua própria história, suas artes locais, e lançar mão de novas pesquisas a partir do que já está sendo construído e publicado nesse sentido. Zumthor (1997, p. 9), ao falar da questão do “fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória”, instiga a discussão em direção à poética ladronista no Amapá, não somente por esta manifestação estética ter nascido primeiro pelo impulso vocal, eu seja, pela voz, mas também pelo fato de ambos elementos – voz e

memória – constituírem as mais representativas manifestações estéticas e culturais do Estado do Amapá: o Marabaixo e seus versos de ladrões.

Para a consistência do referencial teórico destas análises dos ladrões de Marabaixo, e discuti-lo enquanto arte, ou mesmo no que diz respeito à sua fruição estética, o excerto seguinte corrobora ao afirmar que:

O requisito específico para que um texto seja considerado como produto da literatura oral é, obviamente, que ele tenha forma e fruição estética. Que ele possa ser percebido como objeto provocador de uma reação estética. A condição de ser produzido e/ou transmitido oralmente é necessária, mas não suficiente para garantir que um texto seja classificado como arte verbal. Para preencher tal condição, é imprescindível que o texto apresente uma elaboração artística e seja, conseqüentemente, avaliado como tal pela comunidade nativa. Ou seja, o que distingue, nas culturas de tradição oral, um texto comum de um artístico é, à semelhança do que ocorre em qualquer outro tipo de sociedade, a sua poeticidade, a sua capacidade de ser consumido/fruído por suas características ou efeitos estéticos (FERNANDES, 2003, p. 14).

Assim sendo, se houve resistências em diversas instâncias quanto se trata do povo africano ao longo de sua trajetória, desde a diáspora em razão da colonização europeia, elas ocorreram, particularmente, nos campos da religião e da cultura. Resistiram também às sabotagens de suas plantações, que culminaram em fugas para comunidades de escravos fugitivos, conhecidos como mocambos ou quilombos. O Marabaixo e sua forma poética dos *ladrões* podem ser entendidos, neste contexto, como resultado desse percurso histórico que desafia as comunidades negras a se organizarem social, política e esteticamente (CALDAS; MACIEL; ANDRADE, 2020, p. 6).

Além disso, cabe ressaltar que embora seja de conhecimento amplo e notório que as famílias afrodescendentes que vivenciaram o contexto histórico que compreende todo o período do janyrysmo não possuíssem o conhecimento básico formal tal qual conhecemos hoje, em contrapartida, através da memória e das Cantigas compostas por membros destas mesmas famílias provam que possuíam profundo conhecimento de sua arte, cultura e situação político-social vigente. Eles detinham a noção de espaço e território a que pertenciam, bem como as forças externas que não podiam controlar, porém, ainda que nos planos da sua arte, fé e cultura, resistiram e combateram a seu modo. Videira (2009, p. 139-140) nos aproxima dessa realidade ao explicar que:

A constituição das lembranças dos afro-amapaenses expressas pelos ladrões das cantigas de Marabaixo evidencia o modo subjetivo de elaborá-las, sempre aproximando o sujeito histórico do espaço social rememorado. Por isso, todos os acontecimentos vividos pela comunidade negra do Estado do Amapá foram registrados pela memória, pela lembrança, transformados em rima, satirizando, exaltando, criticando e contando as histórias de amores, dissabores, sofrimentos, felicidade, enfim, relatando o cotidiano vivido, construído e reconstruído pela comunidade. As cantigas de Marabaixo representam a memória de nossos ancestrais sempre viva e sendo retransmitida de geração a

geração por meio da oralidade, tornando possível o registro da história dos afro-amapaenses.

Consecutivamente, algumas considerações são imprescindíveis e trazem com clarividência os motivos pelos quais as comunidades afro-amapaenses se revoltaram com a efetivação das políticas de Janary Nunes, pois fazem referência justamente às construções de casas de autoridades e prédios públicos na mesma área onde antes ficavam as residências desses mesmos moradores. Esse episódio de profundo descontentamento e injustiça social foi imortalizado no ladrão subsequente:

Recorte 4

A Avenida Getúlio Vargas
 Tá ficando que é um primô
 Tem Hospital, tem Escola
 Pros filhos dos trabalhadô
Mas as casas que foram feitas
Pra só morar os doutô

O verso “A Avenida Getúlio Vargas” que introduz este ladrão, no qual se menciona uma das avenidas de Macapá, e que leva o nome do presidente que nomeou o primeiro governador do extinto Território Federal do Amapá, antes, no contexto da composição do ladrão, era apenas “uma viela estreita, com nome de Floriano Peixoto”. E foi umas das primeiras ruas a serem abertas para a construção das novas casas e prédios públicos da nova Macapá proposta por Janary Nunes. Na parte entre a antiga rua José Serafim, atual Tiradentes, e General Cândido Rondon, o governo, através do projeto urbanístico proposto para a capital, ordenou a edificação de 10 casas de madeira ao lado esquerdo, e mais 10 casas de alvenaria ao lado direito respectivamente. Essas residências, como bem narram os ladrões até aqui analisados, foram destinadas aos médicos, dentistas, agrônomos, advogados, professores, delegados de polícia, e outras autoridades que vieram a convite do então governo para compor e fazer funcionar a máquina pública que se iniciara no meio da Amazônia (ARAÚJO, 2004, p. 34).

É nítida, no discurso proferido pelo enunciador do referido ladrão, a exclusão social que as famílias sofreram ao verem seus antigos lares dando lugar a profissionais e autoridades vindos de outras partes do Brasil. Até o quarto verso, que fecha com “Pros filhos dos trabalhado”, faz com que o ladrão seja em si mesmo uma crítica à política implantada, ainda que os versos narrem o que literalmente aconteceu. O destaque feito nos dois últimos versos, “Mas as casas que foram feitas”; “Pra só morar os doutô”, foi com o objetivo de evidenciar, segundo Araújo (2004, p. 34), um acréscimo feito posteriormente em complementação aos versos que já haviam sido produzidos, e constituem um desfecho que produz uma sátira.

É importante registrar que conforme as mudanças foram acontecendo, da mesma maneira os ladrões também surgiam. Isso deixa claro que a cantiga “Aonde tu vais rapaz”, assim como outras que foram surgindo nesta mesma época, foram compostas à medida que as ações do referido governo se efetivavam, por isso mesmo existe, em uma mesma canção, a mescla de temáticas, não por conta de contradições nos ladrões dos compositores (ladronistas), mas pela própria implementação da política em vigência que, à luz da percepção desses ladronistas, era contraditória. É muito provável e também razoável, portanto, que a cantiga ora analisada tenha levado alguns anos para ser completada, obviamente que dentro do período do governo de Janary Nunes (1943-1956).

Essa afirmativa sustenta-se pela própria sequenciação da cantiga em análise. A saber; nos primeiros ladrões o teor mostra um lamento que expressa a dor pelo fato de o governo ter de retirar os moradores de suas casas. Em concomitância, de acordo com os versos, há a menção à migração dessas famílias para as margens da cidade de Macapá, contexto que originou o surgimento dos bairros do Laginho e Favela (atual Santa Rita). No entanto, não é possível afirmar que as “casas que foram feitas só pra morar os doutô” – versos subsequentes -, foram deveras construídas ao mesmo tempo em que as casas das famílias estavam sendo desapropriadas, isso não é viável do ponto de vista de uma política de urbanização em curso. Em síntese, é notório que a composição desta cantiga se deu com o início do governo até o decorrer de alguns anos da gestão de Janary Nunes, e mais, muitos ladrões de “Aonde tu vais rapaz” coincidem, em matéria de temática, com sucessivas ações do então governo territorial, e isso pode ser comprovado principalmente no decorrer desta seção que se dedica às análises preliminares.

Diante disso, se é verdade que esses ladrões de Marabaixo são poesia de base oral, produzidas a partir de uma tradição oral de matriz africana, é compreensivo então que essa manifestação literária sofra alterações ao longo do tempo pelo fato de sua transmissão ocorrer nos campos da memória e da oralidade. A passagem a seguir explica com maior consistência:

Com a distância do tempo e as recombinações da memória, as narrativas de vida, as narrativas sobre fatos e acontecimentos antigos, as narrativas sobre mitos e contos ancestrais, as narrativas sobre deslocamentos e rituais de passagem e, enfim, as narrativas ligadas à cosmogonia de um povo vão dispersando (TAYASSU, 2012, p. 58).

A respeito da memória enquanto meio pelo qual uma história ou narrativa pode resistir através dos séculos, Matos (1998, p. 31) explica que para construir uma narrativa é preciso de ‘velhos personagens’, que recompondo a memória coletiva, assegurem o conhecimento do que aconteceu no passado, tornando-o referência para o presente e também para o futuro. Essa

dinâmica em que as memórias individuais e coletivas se entrecruzam, formando histórias, narrativas que muitas vezes não são contempladas pela história oficial, permite que o “outro” da história possa ser ouvido. Assim, a cantiga de Marabaixo “Aonde tu vais rapaz” faz-se pertinente neste construto por ser, além de literatura amapaense, documento histórico que narra acontecimentos (políticos, históricos e sociais) que até então somente eram contados a partir de um determinado prisma - o oficial.

Há uma relação permanente entre o Marabaixo e a memória, perceptível com clareza na poética ladronista, seja quando trata de fatos históricos, políticos ou de fé. A questão da identidade, neste debate, se apresenta como um elemento que constitui parte da significação que os afro-amapaenses, especialmente, têm de si mesmos, de suas relações com o sagrado, com a cultura, com a modernidade e de seu trajeto histórico desde muito antes do período colonial. Nesse sentido, “a memória, com frequência, recusa-se a calar-se”, afirma Candau (2019, p. 125). Nessa perspectiva teórica, o autor continua:

Se há um tempo para transmitir e receber, há igualmente um tempo de calar e tempo de falar. Ora, a memória, com frequência, recusa-se a calar-se. Imperativa, invasora, excessiva, abusiva, é comum evocar que seu império se deve à inquietude dos indivíduos e dos grupos em busca de si mesmos.

Por conseguinte, em seus escritos sobre a cultura negra do Estado Amapá, o historiador amapaense Alci Jackson Soares da Silva (2014, p. 86) segue a mesma linha teórico-conceitual de seus pares que também se ocuparam de pesquisas acerca do Marabaixo e seus cânticos poéticos. Para ele: “são formas melódicas e poéticas que relatam o sofrimento do cotidiano atroz vivido pelo negro no passado e, assim como no passado, nos dias atuais esses versos continuam a retratar as dificuldades enfrentadas pelas Comunidades Negras amapaenses”. O autor arremata ratificando o seguinte construto conceitual no tocante aos versos do Marabaixo:

O ladrão do marabaixo é o canto improvisado e ritmado composto pelo cantador de marabaixo, geralmente relacionado ao seu cotidiano. Também chamado dessa forma devido outro cantador de marabaixo se aproximar e “roubar” a vez de cantar seus improvisos (SILVA, 2014, p. 86).

O desafio que se apresenta em desenvolver um trabalho consistente sobre o Marabaixo e especialmente sua poesia oral, se torna ainda maior e mais complexo, em princípio, por não haver, na fortuna crítica local, pesquisas ou mesmo obras que se dedicam aos estudos literários relacionados às cantigas enquanto objeto central de análise. Contudo, isso não pode ser tomado como prerrogativas atenuantes para possíveis inconsistências no que diz respeito à discussão teórica. Ao contrário, deve-se possuir a consciência de que este, assim como outros em andamento, fazem parte de um momento importante dos estudos sobre o Amapá. A ser considerado até de pioneirismo, por assim dizer, deste campo de investigação científica que

abrangem a história, os estudos literários, a crítica literária. Segmentos esses que compõem um contexto de produções de base científica bastante promissoras para a construção do que se pode conceber e denominar literatura amapaense, crítica literária local, história da literatura e também a história da literatura amapaense, ainda que em fase embrionária.

Com base na proposta de situar os ladrões de Marabaixo no contexto da literatura amapaense, o recorte feito a seguir continua a apresentar versos que denotam já a consciência, a aceitação, ainda que permeada de descontentamento e revolta, de que não mais voltarão para os lares que irão dar lugar a novos empreendimentos de uma modernidade que é promissora a alguns e injusta e incerta a tantos outros.

Recorte 5

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
Se a Santa Ingrácia não fica
Como a minha há de ficar

Esses versos foram ‘tirados’ por Ladislau quando soube que sua residência também seria desapropriada; embora ele tivesse uma relação muito amigável e próxima com pessoas ligadas ao governo, não foi suficiente para evitar tal fato. Ocorre que a casa de Ladislau era localizada em uma área limítrofe à Vila de Santa Engrácia, que seria toda demolida, evento esse que não evitou a desapropriação de sua casa (ARAÚJO, 2004, p. 32). Ora, como bem poetizado por Ladislau, se toda uma Vila seria retirada para a continuidade da política urbanística janarysta, “Como a minha há de ficar”, não poderia, realmente, uma simples propriedade resistir à força do Estado no intento de seus objetivos.

Nesse caminho, se a literatura pode ser concebida como uma forma de representação de determinado contexto social, a ideia de Candido (2000, p. 49), de que “A criação literária corresponde a certas necessidades de representação de mundo”, pode ser interessante no fortalecimento da concepção dos ladrões de Marabaixo enquanto literatura amapaense e que registram momentos históricos de uma realidade social que não podem ser deixados no ostracismo.

Lobato (2013), sobre esse cenário de mudança, progresso urbanístico e revolta por parte dos que foram desprestigiados nesse processo, discorre que essa retirada de dezenas de famílias do centro da cidade fez com que elas constituíssem os primeiros moradores do bairro do Laguinho. O historiador afirma também que, entre todas as famílias, foi unânime a sensação de que foram excluídos dos benefícios provenientes da política de urbanização do Amapá Territorial. Felizmente, em contrapartida, nos dias atuais o bairro do Laguinho é considerado um dos mais tradicionais, não somente de Macapá, mas de todo o Amapá por contemplar grande

parte da própria história do Estado e guardar a memória viva do percurso de resistência negra travado desde sua chegada, visto que é o bairro de maior expressividade das tradições culturais de matriz africana, além de estar localizado em área muito próxima ao centro da cidade de Macapá.

Vale ressaltar que no contexto do Marabaixo, o cântico dos ladrões, entoado pelo sujeito que canta a poesia, expressa geralmente um sentimento coletivo compartilhado pela comunidade em que todos estão inseridos; desse modo, a memória individual/coletiva se encarrega de exprimir nas rodas de Marabaixo tais sentimentos. Essas ideias se interconectam com a canção “Aonde tu vais rapaz”, no sentido de esta reproduzir e representar a voz de uma coletividade que experienciou momentos difíceis, externados, por exemplo, no verso “Destelhei minha casa”.

Em reforço a essa relação exposta, o argumento seguinte arremata:

O sujeito-cantador é aquele que fala na canção de acordo com a experiência de sua própria vida. E que muitas vezes, a sua voz representa as vozes da sociedade a qual pertence, onde revozeia homens e mulheres que sofrem, que se alegram, que vivem numa comunidade e compartilham dores e prazeres coletivos (GONDIM, 2014, p. 65).

Diante do exposto, retoma-se a questão da literatura enquanto arte em seus diversos aspectos e funções, Todorov (2019, p. 66) traz então a seguinte reflexão: “A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo”. Em linhas gerais, portanto, o que é a verdade do Marabaixo e seus versos de ladrões, dos amapaenses e marabaixeiros, senão a história deles próprios narrada a partir de suas vozes, suas artes, suas culturas?

2.1.2 Memória e tradição oral

Em Le Goff (1990, p. 368), há um ponto de partida que converge para o que se pretende explicar acerca de memória: “o estudo da memória é um dos meios fundamentais na abordagem de problemas como o tempo e a história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. Neste nosso estudo, de perspectiva histórica, mas também literária, é necessário que não percamos de vista a importância das relações sociais com as manifestações culturais e políticas que influenciam diretamente essa primeira geração de poetas ladronistas (período do governo janarysta).

De acordo com Le Goff (1990, p. 366): “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças

às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Diante do exposto, torna-se necessário enfatizar que, embora as cantigas de Marabaixo selecionadas para as análises desta pesquisa estejam localizadas num contexto de produção das décadas de 1940 e 1950, não se pode afirmar que essas poesias se perderam no tempo ou no espaço. Ao contrário, elas nos ajudam a compreender um passado recente não como forma de um simples saudosismo, mas como uma referência para compreender o presente.

Faz-se necessária, diante de um assunto que em si já contempla certa complexidade, a explicação que Le Goff (1990, p. 461) constrói a respeito da memória e do modo com ela se traduz em sentido no presente:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória.

Desdobrando a discussão acerca da memória, é preciso enfatizar que esta, por sua vez, passou e ainda passa por transformações inevitáveis ao longo do tempo. Joel Candau (2019) é quem explica melhor esse processo quando considera que, de fato, não se trata de um desaparecimento dos meios da memória, mas de sua transformação. Pois durante muito tempo determinadas figuras da sociedade, como os ancestrais, o chefe, o antigo combatente, eram reconhecidos como os únicos portadores legítimos da memória e identidade coletivas. Hoje, essa situação se modifica, pois esses sujeitos perderam seu monopólio.

Em relação a produção do cântico do Marabaixo, ou seja, na poesia oral dos ladrões de Marabaixo, os elementos da memória coletiva e individual. Isso nos faz considerar que no processo de criação destas Cantigas estão presentes e se complementam a memória coletiva e individual, por isso mesmo em muitas canções ladronistas não é possível definir um autor, pois boa parte das Cantigas foram produzidas por uma coletividade, contudo, partindo de um ladrão específico ‘tirado’ em determinado momento. Diante disso, é pertinente, portanto, a reflexão de Jobim (2020, p. 75): “O pessoal é sempre coletivo e as preocupações do indivíduo são compartilhadas por outros membros da minoria, de novo por causa das pressões sociais da maioria”.

No contexto do Marabaixo há os “Livros-Vivos” de que fala Piedade Videira (2009), que são também conhecidos como matriarcas/patriarcas do Marabaixo -, pessoas geralmente mais idosas de determinadas famílias e que são referências dentro de suas comunidades. Mas

não somente pela experiência de vida são bastante respeitados e exaltados, mais também por seus profundos conhecimentos da história de seu povo e de suas tradições culturais. A relação desses “Livros-Vivos” com o contexto de que trata Joel Candau (2019), reside no fato de haver uma perceptível perda, ao longo do tempo, destes patriarcas/matriarcas de seus postos de monopólio enquanto referência.

Nesse construto, Candau (2019, p. 194) acrescenta:

Há cada vez mais indivíduos se autoproclamando guardiões da memória de seu grupo de pertencimento, ou de afiliação (tendências nacionalistas, atritos identitários de toda natureza, multiplicações de regiões, províncias, estados, etc.). Por isso mesmo a produção da memória se torna mais abundante, mais dispersa e fragmentada, por vezes inesperada, com frequência menos visível e menos espetacular que no tempo das grandes “sociedades-memória”.

O contexto do Marabaixo no Amapá não escapa a essas questões suscitadas por Candau (2019), porque nos ladrões de Marabaixo vemos determinadas tendências estabelecidas em sua narrativa poética. A relação com a natureza, a exaltação de sua terra natal, de suas origens, ou seja, não há que se falar em essência de qualquer que seja a tendência, mas sim em fragmentações, pluralidade, e não somente na questão da memória, mais também nas práticas culturais, literárias, religiosas e de resistência. E por tudo isso é que se pode considerar, sem exageros, que as mais representativas expressões culturais e estéticas amapaenses são, respectivamente, o Marabaixo e os ladrões de Marabaixo.

Considerando que o objeto deste trabalho possui como base de sua produção a oralidade, essa prerrogativa, porém, não exclui outros aspectos importantes que compõem essa poética marabaixeira, como a performance e os rituais próprios que a constituem enquanto expressão estética amapaense. Sobre a oralidade, Zumthor (2018, p. 170) fundamenta:

A memória humana auditiva e visual era a maneira de que dispunham os povos para conservar o conhecimento e assim transmiti-lo através das gerações. O homem desenvolvia mais e mais essa habilidade no mundo oral, em que os conhecimentos eram acumulados e veiculados pela memória, sem que fosse por processo mecanizado, mas sim, com viés criativo.

Houve, ao longo da diáspora africana, diferentes formas de resistência para que hoje pudesse existir o que se pode chamar de tradição afrodescendente, no caso do Amapá – culturas, identidades e religiosidades afro-amapaenses. De acordo com Davis (2000), essas formas de resistências se deram de modo mais significativo nos segmentos da religião e da cultura. Mas resistiram também à sabotagem das plantações, além das fugas para comunidades de escravos fugitivos, conhecidos como mocambos ou quilombos. O Marabaixo e sua forma poética dos *ladrões* podem ser entendidos como resultado dessas estratégias de resistência dentro desse percurso histórico que desafiou as comunidades negras a se organizarem social, política e esteticamente. O ciclo anual do Marabaixo no Amapá é exemplo vivo desse processo.

Essas formas de resistência ou mesmo de organização desses grupos sociais a fim de manter viva suas tradições culturais de séculos e sua arte enquanto identidade que os permitiam não esquecer de onde vieram, tampouco para onde caminhavam, também pode ser percebida no elemento racial impregnado na história da formação étnica brasileira. Note-se que já sabemos da origem de base oral do gênero poético dos ladrões de Marabaixo e da matriz africana de seus autores. Destarte, para ampliar a discussão sobre a literatura oral que ora se estabelece, Cascudo (2006, p. 27) explicita:

A literatura oral no Brasil se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

A denominação “Literatura Oral” é de 1881. Cunhada por Paul Sébillot com a sua *Littérature oral de la Haute-Bratagne*. A partir de então, essa literatura que seria, em tese, limitada aos provérbios, adivinhações, cantos, orações, ampliou-se e ganhou maiores horizontes. Desse modo, uma característica que marcou essa produção literária foi a sua própria persistência pela oralidade. São duas as fontes que mantêm viva a literatura oral: uma exclusivamente oral, e resume-se na *estória*, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, cantigas de embalar (acalantos), nas músicas anônimas, lendas, etc. A outra trata da reimpressão dos antigos livrinhos, vindos da Espanha e de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, como guerras, política, fábulas, sátiras, etc. (CASCUDO, 2006, p. 21-22).

Ademais, embora saibamos que o Marabaixo e sua poética performática, por assim dizer, se corporificam em solo amapaense (distribuídos em vários municípios e localidades ao redor da capital Macapá), isso não define a premissa de que essas manifestações foram concebidas isoladamente, sem que houvesse uma origem que acompanhou outras expressões estéticas, culturais e religiosas de matriz africana ao longo do território brasileiro, a exemplo da Capoeira e do Candomblé..

Soma-se a esses argumentos a ocorrência da tradição oral, que faz com que essas expressões mencionadas sejam, em certa medida, originais, especialmente nos aspectos de sua composição e modo de expressar-se. Elas consistem na tradição oral que as compõem, improvisado no que diz respeito à criação estética e manutenção por meio da memória oral coletiva. E fundamentando essa explanação, é preciso observar que “há um paradigma crítico

crucial para compreender a chamada tradição oral, sustentada e entendida como um elemento fundador para o surgimento de outras práticas de conhecimento, da cultura e das memórias locais” (BRUGIONI, 2019, p. 81).

Ante o exposto, é preciso considerar que os ladrões de Marabaixo têm papel importante também no viés político, na medida em que são identificados elementos, discursos que contestam o modo como são implantadas as políticas públicas. Exemplo disso pode ser verificado na última seção do primeiro capítulo. A citação seguinte elucida e nos faz aproximar do entendimento de como os ladrões de Marabaixo se relacionam, a partir do prisma crítico e teórico, da sociedade na qual estão inseridas

política e oralidade, baseados numa tradição que remove da esfera política o âmbito corpóreo da voz, e proporcionando, desse modo, desenvolvimentos críticos que configuram o texto literário como o lugar onde a palavra dita – a voz – se torna uma categoria central da ação política (BRUGIONI, 2019, p. 84).

A alteridade está presente no desenvolvimento da argumentação, e corrobora a apreensão do que representa a narrativa poética dos ladrões de Marabaixo. Assim, elementos, argumentos e pressupostos críticos e teóricos constituem um todo que, em última instância, significam o negro amapaense, o Marabaixo e os ladrões. Surge, portanto, neste ponto da discussão, a questão do reconhecimento pela diferença. O outro enquanto sujeito que compõe o “eu” nesse complexo de relações. Brugioni (2019, p. 86) aprofunda a respeito dessa questão:

O que habitualmente vem sendo encarado como um dos dilemas que pautam as literaturas africanas – a oposição binária entre oralidade e escrita e a equação entre oralidade e cultura – deveria, em vez disso, ser perspectivado como a matriz da pluralidade de entendimentos críticos e resultados estéticos que marcam as literaturas africanas, o pressuposto fundador para uma “descolonização conceitual” que configura a tradução não como produção de uma essência, mas nos termos de uma estratégia e política que, dando *voz* ao texto, dá *corpo* a um *outro* e a uma *diferença*.

Conforme propõe Zumthor (1997), há, na poesia oral, uma lógica estabelecida, que pressupõe a relação imbricada no dinamismo entre voz, corpo, dança. Ora, essa relação dinâmica está também presente de modo tácito e expresso nos rituais das rodas de Marabaixo, nos quais, ao toque das caixas, e sendo os versos entoados pelas vozes das cantadeiras, a poesia do ladrão de Marabaixo se faz acontecer. Esse jogo de dinamicidade dentro do contexto das relações das cantigas de Marabaixo e os elementos que os constituem (memória, voz, corpo, dança), pode ser traduzido pelas palavras de Videira (2009, p. 140): “As cantigas de Marabaixo representam a memória de nossos ancestrais sempre viva e sendo retransmitida de geração a geração por meio da oralidade, tornando possível o registro da história dos afro-amapaenses”

Figura 18: performance da dinâmica de uma roda de Marabaixo com a presença dos principais atores: tocadores de caixa, cantadeira (ao centro), e dançadeira (à esquerda).



Fonte: Arquivo Kerllyo Maciel (2013)

“Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais” (ZUMTHOR, 1997, p. 10). Partindo desse argumento, o autor explica que muitas civilizações arcaicas e diversas culturas consideradas das “margens”, ainda em dias atuais, se mantêm graças a essas tradições. E não se pode negar que as nossas culturas também estão impregnadas das tradições orais, e que sem elas não poderiam subsistir. Do mesmo modo ocorre com a oralidade da poesia, um dos pontos fundamentais da discussão teórica que ora se desenvolve. Assim, admite-se a realidade como uma evidência, seja das etnias africanas ou ameríndias. É preciso, portanto, que reconheçamos a presença de uma poesia oral viva. É neste ponto também que se estabelece, em perspectiva teórica, o ponto de contato, de diálogo entre a abordagem de Paul Zumthor (1997), em “Introdução à Poesia oral”, e o estudo da base oral dos ladrões de Marabaixo.

Fortalecendo esse diálogo teórico, é válido expor que no Marabaixo, bem como nas letras de seus versos, estão presentes as exaltações às ancestralidades, à memória cultural e aos “livros-vivos” – pessoas idosas de profundo conhecimento histórico e cultural, moradoras de comunidades afrodescendentes –, e constituem, nesse sentido, percepções proeminentes para a

compreensão sobre como é possível a perpetuação de tradições seculares por meio da memória oral/coletiva (VIDEIRA, 2004).

Outro ponto a ser registrado é o fato de que há, nos ladrões, relatos reais, e por isso mesmo o Marabaixo pode ser considerado um gênero literário móvel, vivo. Essa premissa é bastante característica de quase toda literatura oral popular, a exemplo dos contos de fadas e parlendas. Há, nesse sentido, uma narração na poética ladronista, ou seja, por se tratar de cânticos que se constroem sobre fatos do cotidiano; o narrador, portanto, atualiza-os, por meio da subjetividade, o que corrobora para que este seja, não somente um rimador por excelência, mas também um cronista que registra o que ocorre em sua volta e de maneira improvisada. É esse, resumidamente, o processo de criação de um ladrão de Marabaixo.

Uma breve análise comparativa entre os ladrões de Marabaixo, o gênero literário cordelista e a poética lírica trovadoresca podem ser observados nos argumentos a seguir:

do ponto de vista formal, outro elemento que aproxima os *ladrões* de Marabaixo ao gênero da literatura de cordel, além da base comum calcada na oralidade, é a predileção pela forma poética das redondilhas maiores (versos de sete sílabas poéticas, muito cultivados na lírica trovadoresca de tradição galego-portuguesa). [...] Na perspectiva da cultura classicista e humanista, que intentava se separar da cultura literária do período medieval, também considerando as diferenças formais entre a poesia cultivada anteriormente (chamada de “medida velha” justamente pela prevalência da redondilha na lírica e na sátira) e a grande novidade estética do período humanista, no campo da poesia, que fora a divulgação dos versos decassílabos (a “medida nova” dos classicistas) (CALDAS; MACIEL, 2020, no prelo).

Baseado ainda na discussão em “A base oral do Marabaixo”, de Caldas e Maciel (2020, no prelo), observam-se outros aspectos destes comparativos, que ajudam a entender essa conexão estabelecida estética e historicamente. Isso é confirmado no pressuposto de que a condição marcante da oralidade da poesia medieval está também presente nas cantigas de Marabaixo: a performance de elementos não-literários, como a dança, o canto, a música e os figurinos peculiares, bem como o contexto específico que constitui e molda essas apresentações:

Assim, a redondilha acaba se enraizando na cultura letrada do Brasil de forma tal que ela está presente não somente na base formal da literatura de cordel e das próprias cantigas de Marabaixo, senão também em todo o cancionário popular como forma de divulgação dos versos que compõem uma poética (CALDAS; MACIEL, 2021, no prelo)

Cumprido considerar que esses cânticos do Marabaixo traduzem sentimentos, lamentações, por vezes críticas políticas, mas sempre carregados de uma marca imanente à

estrutura composicional destas narrativas poéticas afro-amapaenses – a representação de uma experiência coletiva. Ao encontro dessas considerações, segue-se:

Através da poesia oral (e da literatura oral e popular), intimamente ligada à vida social, podemos apreender os sentimentos, os desejos e o pensamento de uma comunidade, entendida como um conjunto humano que partilha um espaço territorial definido, um fundo cultural comum e estabelece relações de convivência e intimidade (ZUMTHOR, 2018, p. 91).

Em Zumthor (2018), portanto, percebe-se que há, inscrito, por meio da poesia oral dos ladrões, uma ligação que une as comunidades marabaixeiiras, que são o sentimento de pertencimento, de orgulho de sua origem étnica, da convivência pacífica com o outro, ainda que este seja diferente em diversos aspectos. Isso traduz-se nas práticas cotidianas, seja nas ocupações de âmbito laborais ou religiosos, a exemplo das romarias e festas de índole religiosa, seja nos momentos de lazer ou nas ocupações edificantes, a exemplo da própria festividade anula em homenagem ao Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade – denominada, como já se sabe, por Marabaixo.

Zumthor (2018, p. 91-92), nessa linha argumentativa, aprofunda:

A necessidade de expressão não determina por si só a existência desta poesia, integrada numa rede de atividades pertencentes ao grupo. O conteúdo e a especificidade técnico-estilística não são suficientes para determinar a ocorrência do poema. Ao expressar as “vozes do passado” reatualizadas no presente, a poesia oral procura responder a uma série de necessidades individuais comunitárias.

Esta seção não poderia ser finalizada sem antes expor uma reflexão que coaduna com as ideias propostas neste capítulo, a fim de que aprofundemos o elemento memória, por exemplo. Pois bem, quando Piedade Videira (2004) socializa a nomenclatura “livros-vivos”, atribuindo essa designação aos líderes marabaixeiros, como já explicado, abre-se uma perspectiva de relação teórica com o que explicita Candau (2019, p. 109), na medida em que conceitua as “grandes memórias” como organizadores de laços sociais das sociedades modernas, embora aponte que em meio a essas relações sociais modernas haja o que ele denomina de “identidades incertas”.

Em suma, ambos os conceitos, ainda que distintos na denominação, dialogam na afirmativa de haver um protagonismo singular nas pessoas responsáveis em transmitir, por meio da oralidade e da memória, seus conhecimentos, ancestralidade, ensinamentos, valores aos mais jovens, para que não caiam no vale do esquecimento. E dessa forma, suas tradições culturais e

expressões estéticas serão perpetuadas ao longo do tempo. O corpo pode perecer, mas os “livros” continuarão “vivos” e as “memórias”, grandes.

2.1.3 Cultura e Identidade

Nos campos da cultura e identidade, no intuito de problematizar e consolidar conceitos acerca do gênero ladrão de Marabaixo, além do contexto no qual está inserido, deve-se, a princípio, voltar a atenção para a afirmativa que Bhabha (2013, p. 277) faz de que “a questão de como a cultura significa, ou que é significado por cultura, um assunto bastante complexo”. Diluir essa complexidade em uma linguagem que seja acessível ao interlocutor de diferentes realidades é tarefa precípua do pesquisador; esse filtro pelo qual demanda uma interpretação cuidadosa e coerente é fundamental para que os resultados desses trabalhos sejam democratizados, consumidos e sobretudo compreendidos pela sociedade.

E válido lembrar que embora o Marabaixo e seus versos ladronistas sejam de matriz africana, foi em terras amapaenses que germinaram seus troncos firmes de continuidade de tradições seculares. De uma resistência ao tempo a ao espaço que por vezes lhes foram hostis. Essa africanidade, presente na cultura, no povo, em costumes e religiosidade, permite inferir que as manifestações culturais e literárias do Marabaixo e dos ladrões não são exclusivas dos marabaixeiros e afro-amapaenses, mas de todo o povo do Amapá.

Na perspectiva dos estudos culturais, Hall (2013, p. 376) lança mão da expressão “vozes das margens”, ampliando, dentro desse contexto, a discussão acerca de cultura e identidade, ou, como o próprio autor alcunha, identidade cultural. Há a necessidade também de um desdobramento sobre a questão das relações culturais imbricadas dentro desse processo, haja vista os objetos de pesquisa da presente Dissertação abarcarem essa questão. Sobre isso, Hall (2013, p. 376) afirma que a

hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não de se retirar dele.

Assim, é possível crer no convívio de diferentes manifestações culturais dentro de um mesmo ambiente social. Esse equilíbrio de poder supramencionado, permite-nos concluir que os discursos impregnados de teor intolerante, excludente, devem ser desconstruídos para que se possa revelar sua real intenção e, dessa forma, combatê-los com as ferramentas adequadas. A busca por esse ponto de equilíbrio nas relações de poder é, em linhas gerais, o caminho mais consensual. As políticas públicas não podem ser os únicos caminhos para o alcance desse

equilíbrio, as ações individuais e da sociedade civil organizada são fundamentais para a consolidação de tais intentos.

Outro ponto importante que contribui para esclarecimento desses processos de relações culturais ora discutidos, bem como a compreensão do diálogo estabelecido destes com o campo temático do Marabaixo no Amapá, é a problematização da ideia de cultura popular. Ao encontro desses pressupostos, vejamos os seguintes argumentos:

A cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa da palavra “popular”. E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns. Daí, ela se liga àquilo que Bakhtin chama de “vulgar” – o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco – eis porque sempre foi contraposta à alta cultura ou cultura de elite e é, portanto, um local de tradições alternativas, sendo esse o motivo pelo qual a tradição dominante sempre suspeitou profundamente a seu respeito, e com razão (HALL, 2013, p. 378).

“Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório” (HALL, 2013, p. 379). Essa afirmação torna-se interessante na medida em que nos aprofundamos na atual discussão a respeito das africanidades contidas nos vários elementos, símbolos e rituais no Marabaixo e, obviamente, nas letras dos versos de ladrões. Como já explicitados, o apego à ancestralidade e a profunda relação com a religiosidade. Sobre esses elementos e símbolos, vale destacar que, há muito, estão incorporados na cultura e religiosidade amapaenses. Entretanto, concernente à definição que abre este parágrafo, o sentido da *contradição* citada, não alude estritamente ao jogo de simplificação nos termos de oposições binárias, como alto ou baixo, autêntico *versus* inautêntico, experiencial *versus* formal (HALL, 2013).

Para Hall (2013), por conseguinte, há uma deformação, uma cooptação das formas de como os negros e as tradições e as comunidades negras são representadas na cultura popular. Porém, continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. E são elas: sua expressividade, musicalidade, sua oralidade, e na sua rica, profunda e variada atenção à fala. Nesse sentido ainda, conclui Hall (2013, p. 380):

em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação.

Destarte, a proposta dos estudos culturais enriquece a presente discussão justamente pelo fato de, porquanto o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, representa uma

importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular – rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas (HALL, 2013). Engendrando, portanto, no campo da cultura, um deslocamento que possibilita novos caminhos para espaços que antes não existiam nas relações culturais populares.

A fim de estabelecer uma inter-relação entre os pressupostos teóricos e a narrativa poética dos ladrões de Marabaixo, lançou-se mão de Zumthor (2018) para estabelecer esse diálogo; para este autor, ao pronunciarem, dizerem, cantarem a suas emoções e as suas frustrações, as comunidades – de tradições eminentemente orais - também preservam na memória a sua identidade, seus costumes, sua cultura. O conceito de Martins (2016, p. 67) sobre os ladrões de Marabaixo se faz pertinente nessa discussão na medida em que propõe um diálogo conceitual nessa perspectiva. A saber: “o ladrão é normalmente improvisado, carregado de tristeza ou de alegria, traduzindo saborosamente os sentimentos e o dia a dia da comunidade. Roubam-se as cenas do cotidiano social para compor o ladrão”.

As categorias da identidade e cultural estão relacionadas com a questão da diferença, e se mostram necessárias para que cheguemos a uma compreensão mais clara e precisa das relações dessas mesmas categorias presentes no Marabaixo e nas letras dos versos ladronistas. Assim, sobre cultura e diferença, Bhabha (2013, p. 21) expõe que: “a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição.” Isto é, a cultura, assim como a etnicidade e as demais categorias são pensadas pelo referido autor relacionando-as ao aspecto da diferença, com o intuito de ampliar nosso olhar a respeito do conceito de cultura, por exemplo - que vai além da noção de um conjunto de crenças e valores de determinado grupo social. Diante do exposto, conclui o autor:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 2013, p. 21).

Não obstante, Hall (2006) enriquece a discussão ao nos emprestar seu ponto de vista acerca da identidade cultural numa perspectiva pós-moderna. Para ele, as identidades que compunham uma “paisagem social” que asseguravam uma certa estabilidade deste sujeito pós-moderno sofreram abalos. E tanto as visões subjetivas quanto objetivas da cultura estão em um processo de contínuo de colapso, resultado de mudanças estruturais e institucionais. Em suma, no que concerne as categorias de identidade cultural e da diferença, Hall (2006, p. 12) lança sua

percepção sobre esse processo de instabilidade pelo qual passa o homem pós-moderno: “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.”

É muito comum atribuir ao Marabaixo a denominação de cultura amapaense, ou mesmo manifestação cultural afroamapaense, como já mencionado neste trabalho. No entanto, o que nem todos sabem é que há, dentro do Marabaixo, uma outra manifestação, que é a literária, representada pelos seus ladrões. Não que haja uma confusão na separação dessas duas formas de expressão dentro de um só contexto, pode ser esse o caso de um fenômeno preexistente, em outras palavras, de um princípio a que se refere Bakhtin (2011) quando afirma não existir nos estudos literários a separação entre literatura e cultura. Vejamos o que argumenta o autor no seguinte excerto:

os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno da toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, por assim dizer, passando por cima da cultura (BAKHTIN, 2011, p. 360).

Em relação à noção de identidade, em complementação ao diálogo argumentativo proposto nesta seção, voltamo-nos, a princípio, ao que Hall (2006) chama de “crise de identidade”. Segundo o autor, o que há, nesta perspectiva pós-moderna, é agora um sujeito que assume diferentes identidades em diferentes contextos sociais, não havendo mais, nesse construto, uma identidade fixa, perene. Isso constitui o que ele conceitua enquanto identidade uma “celebração móvel”. Esse sujeito está inserido em uma estrutura social que não mais permite que ele fique aprisionado em uma unidade identitária fixa, pois “todas identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (HALL, 2006, p. 71).

Nessa perspectiva, vejamos os argumentos a seguir para o desenvolvimento da discussão que ora se apresenta:

A assim chamada “crise de identidade” é vista como de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Nessa linha de raciocínio, há um cenário que está contribuindo para o processo diferente de transformação estrutural dessas sociedades, desde o final do século XX. É a partir desse contexto que ocorre o processo de fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas

localizações como indivíduos sociais. Essas transformações também estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós mesmos como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento–descentração dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos, é, portanto, o que constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9).

Ademias, aproximando essas questões (cultura e identidade) ao eixo norteador deste trabalho - os estudos literários -, é interessante o que Frye (2017, p. 49) expõe: “A literatura reflete essa mudança: quanto mais avançada é a civilização, mais tende sua literatura a lidar com conflitos e problemas puramente humanos. Os deuses e heróis dos mitos antigos entram em extinção, dando lugar a pessoas como nós.” Ora, o que se pode inferir também dessas palavras senão uma relação estabelecida com o que Hall (2006) sintetiza em “instabilidade do sujeito pós-moderno”, do abalo de referências, perda do “sentido si estável”?

No terreno literário amapaense, os ladrões de Marabaixo podem sim constituir parte de uma construção de identidades, e isso dentro do mesmo contexto da primeira geração de escritores locais, situados basicamente a partir do governo de Janary Nunes (1943-1956). Nesse contexto, Frye (2017, p. 48) ainda contribui ao acrescentar que: “em outras palavras, a literatura não só nos conduz à reconquista da identidade, mas também separa este estado do seu oposto: o mundo de que não gostamos e de que nos queremos afastar”.

“A história da perda e reconquista da identidade é, a meu ver, o arcabouço de toda a literatura” (FRYE, 2017, p. 48). Assim, é possível entender a precisão e a força de que dispõem as manifestações literárias em si mesmas para uma autoafirmação, e mesmo uma noção de pertença étnica de um indivíduo ou de um povo, como é o caso das comunidades afroamapaenses que têm o Marabaixo enquanto relação coesa, em certa medida, no que diz respeito a identidade cultural, religiosidade, sentimento de apego à sua ancestralidade, inscritos, inclusive, nas letras dos versos ladronistas.

Se, para Todorov (2019, p. 77), “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é tão complexo), a experiência humana”, então é cabível a percepção de que a compreensão da realidade do período janarysta, bem como do ambiente religioso e cultural a partir da década de 1940 e, por conseguinte, a própria história do desenvolvimento da capital Macapá, estão vivos nos versos musicalizados dos ladrões de Marabaixo.

A pretensão que aqui está subentendida, a de elevar e consolidar o gênero ladrões de Marabaixo enquanto parte do que se pode denominar literatura amapaense, sustenta-se, como

já constatado nas análises preliminares (primeiro capítulo), pelo fato de conter os elementos basilares que constituem um fenômeno enquanto tal: a condição humana de determinada época, explorada em seus diversos aspectos, da crítica ao contexto político-social à exaltação de sua terra natal.

De acordo com Candau (2019, p. 59), “a perda da memória é, portanto, a perda de identidade”. Daí podemos corroborar que há uma forte ligação entre esses elementos (memória e identidade) que dão consistência à discussão que ora se desenvolve. Nesse sentido:

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si (CANDAU, 2019, 59-60).

Diante dessas prerrogativas, é necessário fazer a articulação entre a argumentação desenvolvida pelas referências supracitadas e as letras das cantigas de Marabaixo, no intuito de visualizar melhor como essas narrativas poéticas rememoram parte de sua trajetória por meio da força que tem a memória coletiva e o sentido de identidade cultural de um povo que compreende o processo diaspórico pelo qual experienciou. No tocante a isso, vejamos na próxima seção a análise do recorte selecionado.

2.1.4 Análise N° 02: memória e tradição oral em questão.

Marrocos

(Domínio Público)

Refrão

**Vimos lá de Marrocos
para uma vila habitar
Revivemos nossa história
num cantinho do Amapá**

Sopram os ventos africanos
Navios seguem para outro lado
Em seus porões desumanos
Vem os nossos antepassados.
Saímos de Portugal
com Destino a Belém

(Refrão: bis)

Deixamos nossas famílias
e nossos amigos também.
Sofrendo todo tipo de maus-tratos
E todo tipo de agravo

Desembarca em Mazagão
Com a condição de Escravo.

(Refrão: bis)

A princípio, faz sentido lançar mão do conceito trabalhado por Piedade Videira (2009), que articula as cantigas de Marabaixo com os elementos da memória e oralidade na estrutura composicional deste gênero literário amapaense. A saber:

A constituição das lembranças dos afro-amapaenses expressas pelos ladrões das cantigas de Marabaixo evidencia o modo subjetivo de elaborá-las, sempre aproximando o sujeito histórico do espaço social rememorado. Por isso, todos os acontecimentos vividos pela comunidade negra do Estado do Amapá foram registrados pela memória, pela lembrança, transformados em rima, satirizando, exaltando, criticando e contando histórias de amores, dissabores, sofrimentos, felicidade, enfim, relatando o cotidiano vivido, construído e reconstruído pela comunidade (VIDEIRA, 2009, p. 140).

As cantigas de Marabaixo, em suma, representam e materializam as memórias dos antepassados dessas comunidades afro-amapaenses, identificando-os uns com os outros nesse complexo de relações sociais. Mas representam também a ancestralidade de maneira sempre viva, que passa de geração a geração por meio da oralidade, tornando possível, portanto, o registro da história dos afro-amapaenses. Visando aos objetivos propostos neste trabalho, observemos agora, no ladrão de Marabaixo *Marrocos*, autoria de Josué Videira e Manoel Duarte, como os versos articulam e dialogam na construção poética de suas narrativas, possibilitando a rememoração e a transmissão de suas tradições culturais, identitárias e de memória oral às gerações vindouras.

Recorte 1:

Vimos lá de Marrocos
para uma vila habitar
Revivemos nossa história
num cantinho do Amapá
(Refrão: bis)

A profunda noção sobre a trajetória histórica de seu povo e o apego às ancestralidades são elementos que corporificam os versos de *ladrões*, bem como a assunção de pertença étnica afrodescendente, e no caso específico das letras supracitadas, uma noção clara das dimensões de passado *Vimos lá do Marrocos*, presente *para uma vila habitar*, e futuro *Revivemos nossa história / num cantinho do Amapá*. Estabelece-se, dessa maneira, o sentido mesmo de suas vidas, sintetizado nessas três dimensões a que todo ser humano está fadado a experimentar, uns com mais, outros com menos clarividência.

O enunciador dessas letras constrói parte de uma narrativa que faz alusão à diáspora africana, transcorrida eminentemente no contexto da colonização de países europeus sobre povos do continente africano. Há sentimentos de esperança e fé renovados quando são observados os seguintes versos: “*Revivemos nossa história num cantinho do Amapá.*” Esse “*Revivemos*” carrega não somente um sentido de continuidade de suas tradições culturais em terras amapaenses, mas também alude a um sentimento de resgate e resistência de suas tradições culturais.

A questão da diáspora, representada na composição de alguns *ladrões* de Marabaixo, como bem demonstrado acima, é objeto de indagações reflexões interessantes a esse respeito. Stuart Hall (2013, p 30) também argumenta sobre acerca disso.

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, disjuntura?

Essas indagações que o autor expõe de maneira incisiva instigam reflexões inquietantes para quem se ocupa dessa questão diaspórica africana. Indagações que, em si, já contemplam possíveis respostas e apontam caminhos a serem seguidos na abordagem deste estudo. A noção de deslocamento de espaço, representada no *ladrão* de Marabaixo *Marrocos*, é uma dessas respostas possíveis.

Nessa perspectiva ainda, portanto, Hall (2013) arremata afirmando que o termo “África” é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos.

Nas letras também é possível perceber a preocupação dos *ladronistas* em evidenciar para a posteridade o vínculo permanente com os ancestrais de seus povos, deixando-se claro que fazem parte de uma trajetória muito mais longa e rica do que se pode verificar nos livros produzidos e publicados de autoria eminentemente europeia. É nítida, desse modo, a noção de passado, presente e futuro dessas comunidades negras do Amapá.

No verso “*Viemos lá de Marrocos*” há menção direta do lugar específico de onde esse povo foi trazido. Segundo Martins (2016), Marrocos mantém relação histórica com Mazagão (África), que era uma cidade situada ao norte da África, região na qual hoje é justamente o Marrocos e a República Islâmica da Mauritânia. Esse contexto histórico/geográfico constituía um lugar de disputa entre os portugueses cristãos e os árabes muçulmanos.

Nessa conjuntura, a partir de 1521, D. João III, rei de Portugal, procurou enfrentar o espírito guerreiro-religiosos dos habitantes do norte da África e decidiu, em 12 de fevereiro de 1549, construir em Alcácer-Quibir um forte para a defesa da cidade, pois as praças lusitanas já corriam risco, entre elas Mazagão. Foi nessa “guerra santa” entre cristão e mouros na região marroquino-mauritana que muitos portugueses perderam suas vidas. Em 1562, os mouros entraram em Mazagão com 150 mil soldados. A praça foi defendida até por mulheres e crianças. Ao final da batalha, mais de 25 mil soldados mouros foram liquidados. Com exceção de Mazagão, os mouros dominaram quase todo o norte da África (MARTINS, 2016, p. 31).

Vale lembrar que é esse o cenário histórico que fundamenta a Festa de São Tiago²⁰, ocorrida todos os anos na cidade de Mazagão Velho (distrito do município de Mazagão, também conhecida como Vila de Mazagão Velho), Estado do Amapá, distante 29 km da capital Macapá. Essa Mazagão amapaense foi criada a partir da Mazagão africana, pela carta régia de 10 de março de 1769, decretada pelo rei José I.

Recorte 2:

Sopram os ventos africanos
Navios seguem para outro lado
Em seus porões desumanos
Vem os nossos antepassados.
Saímos de Portugal
com Destino a Belém

(Refrão: bis)

Deixamos nossas famílias
e nossos amigos também.
Sofrendo todo tipo de maus-tratos
E todo tipo de agravo
Desembarca em Mazagão
Com a condição de Escravo.

(Refrão: bis)

No excerto dos escritos de Araújo (2004, p. 15), dando conta de que “o negro, amante da liberdade, extravasa seus desencantos por meio da música e da poesia”, sintetiza, em parte, o que os versos (ladrões) do segundo recorte reverberam. Eles expõem, por meio da memória oral, as aflições *desumanas* pelas quais passaram seus antepassados, e reafirmam de modo

²⁰ A Festa de São Tiago trata-se de uma encenação nas ruas da vila, de herança cultural e histórica. E encena as batalhas entre cristão e mouros, que disputavam a hegemonia da fé no continente africano sob domínio português. A festa popular tem caráter religioso e folclórico, e faz alusão à lenda de São Tiago, que seria um soldado misterioso que apareceu nas batalhas no continente africano lutando ao lado dos cristãos e colaborou fortemente para a vitória. Os atores da encenação, considerada a maior performance teatral a céu aberto do norte do Brasil, são os próprios moradores da comunidade (MARTINS, 2016).

rítmico e melódico o valor que dão à ancestralidade; rememoram um processo diaspórico que lhes custaram caro.

Logo nos três primeiros versos: *Sopram os ventos africanos / Navios seguem para outro lado / Em seus porões desumanos*, já é possível perceber parte do sofrimento a que os africanos feitos escravos foram submetidos. Na descrição que faz Mattos (2007, p. 101), somos levados mais próximos do que deveras se passou durante essas longas travessias no mar do Atlântico:

muitos africanos morriam, alguns sucumbiam à espera do embarque que podia durar meses nos barracões, outros a bordo dos navios, sem mencionar as mortes dos africanos capturados durante a viagem do interior ao litoral da África. Os que morriam durante a longa travessia do Atlântico tinham seus corpos jogados ao mar.

Ademais, em Martins (2018, p. 67), encontra-se outra passagem que faz referência direta a esses três primeiros versos aqui analisados. Qual seja: “Cantigas de expressões culturais tradicionais da Amazônia eram cantadas nos porões dos navios de transportes de famílias e navios negreiros”. O mesmo autor ainda ratifica o que esta pesquisa busca constatar, que é a prerrogativa de que os ladrões de Marabaixo não somente ajudam a contar a história do Amapá, mas também são parte inconteste desta. Diz Martins (2018, p. 69): “o ladrão de Marabaixo conta muito da história amapaense”.

Os versos *Em seus porões desumanos / Vem os nossos antepassados* ratificam essas premissas. Não que outras formas estéticas sejam de menor valor, absolutamente, não se trata disso, no entanto, a escolha, consciente ou inconsciente, desta criação literária que é a poesia oral, deixa ainda mais interessante a pesquisa, seja ela de base científica ou meramente de um consumidor de literatura. Note-se que, antes dos versos, da rima ou do modo de composição, o objeto de qualquer estudo literário é, antes de tudo, a condição humana. Ao encontro dessas reflexões, Todorov (2019, p. 92-93) expõe que “sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano.”

E quando nos deparamos com os versos *Em seus porões desumanos / Sofrendo todo tipo de maus-tratos / Com a condição de Escravo*, é evidente a referência que se faz de uma condição humana específica, reforçando uma das ideias centrais de que se ocupa esta pesquisa, a priori, da experiência humana, a posteriori, dos elementos internos e externos da poesia dos ladrões de Marabaixo, como a origem, temáticas, oralidade, contexto histórico, entre outros.

O enunciador, neste recorte, demonstra uma aguçada noção histórica e geográfica também, na medida em que é citada a travessia dos navios negreiros até chegada na cidade de

Mazagão: *Navios seguem para outro lado / Desembarca em Mazagão*. Esse contexto fica mais evidenciado nas palavras de Ribeiro (2018, p. 5):

Desse modo, da representação de que africanos e portugueses vieram do Marrocos e atravessaram juntos o Oceano Atlântico, os atuais mazaganenses estruturam suas identidades negra e portuguesa. Reconhecem esse negro e esse português como seus ancestrais que vieram carregando na bagagem a “cultura africana” e a “cultura portuguesa” que doou som, cor, ritmo e matéria à cultura mazaganense.

Essas análises suscitam ainda a contribuição pertinente em *Memórias das Vozes*, de Paul Zumthor (2018), uma das referências importantes no desenvolvimento da proposta e objetivos estabelecidos nesta pesquisa. Sendo assim, no tocante à questão da memória oral, mais precisamente da ressignificação de um passado para explicar o tempo presente, expressos no recorte ora analisados, vejamos o que assevera Paul Zumthor (2018, p. 92): “Ao expressar as “vozes do passado” reatualizadas no presente, a poesia oral procura responder a uma série de necessidades individuais e comunitárias.”

Na continuidade dos argumentos expostos, observemos o seguinte excerto:

A comunicação literária oral constitui um importante universo de socialização, ao facilitar, através da função estética do texto, o processo educativo que garante o equilíbrio social, a organização ético-política e a permanência de uma determinada visão do mundo. O texto oral incorpora o mundo no qual (re)criado e, quando vocalizado num espaço/tempo, manifesta a sua estabilidade e flexibilidade apoiada na tradição (ZUMTHOR, 2018, p. 92).

Percebe-se, na exploração do ladrão *Marrocos*, o quão rico pode ser uma construção poética que pretendeu, em linhas gerais, marcar a trajetória de um povo que resistiu a todo tipo de hostilidade e aviltamentos de suas culturas, de suas manifestações estéticas e religiosas, modos e costumes de vivência. O caminho desta expressão estética afroamapaense ganha, em última instância, um protagonismo que nos ajuda a compreender a importância de um passado que nos abriu caminho – ainda que instável - no campo da diversidade cultural e étnica, do respeito e tolerância às diferenças que nos rodeiam cotidianamente. Há muito ainda a ser dito sobre os ladrões de Marabaixo do que apenas sua trajetória de vida, resistência e tradições culturais de matriz africana. A compreensão de quem somos e o que queremos para as gerações futuras são parte dessas vozes traduzidas pela beleza da poética ladronista.

Com efeito, explana Paul Zumthor (2018), para que melhor percebamos a poesia oral, devemos, na medida do possível, identificar as funções que ela cumpre no âmbito das experiências coletivas. Pois bem, se já é sabido que os ladrões de Marabaixo nasceram de improviso da oralidade pela experiência coletiva, dos acontecimentos cotidianos da comunidade e transformados em versos por membros habilidosos com a rima. É então coerente

afirmar que esses versos possuem a função precípua de expressar, por meio da memória oral coletiva, a experiência do passado e também do presente. Isto posto, eles permitem às comunidades que estão imersas nesse contexto e que experienciam essas relações sociais, culturais e estéticas com o Marabaixo, um modo próprio de apreender a realidade, de ler o mundo.

CAPÍTULO III: IDENTIDADE RELIGIOSA E OS LADRÕES DE MARABAIXO: ABORDAGEM TEÓRICA E ANALÍTICA, DISCUSSÃO DOS DADOS COLETADOS NA PESQUISA

O africano é um ser profunda e incuravelmente crente, religioso.
Joseph Ki-Zerbo

3.1 Análise Nº 3: Religiosidade e os Ladrões de Marabaixo

Para iniciar a discussão e as considerações acerca da religiosidade, uma das matrizes fundantes e tão presente na festividade do Marabaixo e nas letras dos versos ladronistas, lançamos mão de uma breve, porém, precisa e pertinente explanação de Mário de Andrade (1982) sobre a questão. Afirma o autor que (...) “a fundação nossas danças. Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto cada bailado e conjuntamente profano e religioso, nisto de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa” (ANDRADE, 1982, p. 24). Aqui, portanto, configura-se um diálogo, uma relação bastante próxima entre o que Mário de Andrade (1982) pesquisou e publicou sobre as danças dramáticas no Brasil, e o que Piedade Videira (2009) conceituou o Marabaixo enquanto “dança dramático-religiosa de cortejo afrodescendente”.

Antes, no entanto, de partirmos para a análise da última cantiga de Marabaixo selecionada, é preciso tecer algumas palavras sobre alguns aspectos fundamentais para o trabalho desafiador que é a interpretação deste gênero da literatura amapaense e brasileira: marcado pela heterogeneidade, dinamicidade, performance e dramaticidade, além outros elementos a serem contemplados e descritos ao longo deste capítulo.

Pois bem, na literatura do Marabaixo não se pode desviar o olhar para uma particularidade que escapa à corrente tradicional da crítica literária, que é exatamente a presença de uma vivacidade, de uma movência, por assim dizer, que se reinventa a cada Ciclo do Marabaixo, a cada roda onde os cânticos dos ladrões de Marabaixo ecoam. Essas são algumas das premissas que corroboram para que a análise desse gênero lítero-musical só seja possível se o pesquisador ultrapassar os limites dos critérios já consagrados no âmbito dos estudos literários. Nessa perspectiva, usar dos mesmos padrões e critérios de interpretação da poesia produzida para ser publicada em livros limitará o alcance e os resultados que os ladrões de Marabaixo possam proporcionar. Eis um dos maiores desafios desse caminho de investigação e da pesquisa na esfera dos estudos literários. Assim, vejamos o que esclarece Cascudo (2006, p. 25-26):

A literatura que chamamos de oficial pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha (a literatura oral), a

outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de “Missa do Galo”; ao ar livre, solta, álcree, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra de música, todas as gradações e mudanças do folguedo.

Salvo algumas passagens da citação acima, a descrição que faz o autor das várias formas em que se manifesta a literatura oral, é bem semelhante a uma roda de Marabaixo onde os ladrões são entoados. Importa registrar ainda, segundo Cascudo (2006), que não há como deduzir como determinado povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis dos seus gêneros. É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contatos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva.

Nos dois primeiros capítulos falou-se bastante da matriz africana presente de modo determinante na origem da poesia ladronista. Entretanto, deve-se mencionar também a matriz lusitana que permeia não o conteúdo propriamente dos ladrões de Marabaixo, mas especialmente a forma de composição dos versos e o aspecto da musicalidade. Cascudo (2006, p. 27) fundamenta esse argumento, a saber:

A literatura Oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

Em complementação ao que afirma Cascudo (2006) sobre a presença também decisiva da matriz lusitana, aos moldes, por exemplo, das cantigas trovadorescas, na forma e no modo como são entoados os cânticos de Marabaixo, do ponto de vista formal. Um outro elemento que aproxima os *ladrões* de Marabaixo ao gênero da literatura de tradição galego-portuguesa, além da base comum calcada na oralidade, é a predileção pela forma poética das redondilhas maiores (versos de sete sílabas poéticas, muito cultivados na lírica trovadoresca de tradição galego-portuguesa) (CALDAS; MACIEL; ANDRADE, 2018).

Vale mencionar nessa discussão a relação que há entre elementos da poética dos ladrões e da literatura de cordel, sobre isso Caldas e Maciel (2020, no prelo) afirmam o seguinte:

Mas o relato oral dos *ladrões* é móvel e vivo (assim como o objeto de toda literatura oral e popular – como os contos de fadas e as parlendas, que admitem muitas versões para um único fato), permite uma leitura sempre atualizada e com alguma carga de subjetividade (o *ladronista* é, antes de tudo, um narrador e cronista, portanto alguém que carrega consigo as marcas do tempo e da sociedade contemporâneos no próprio relato que emite pelo canto dos versos) e demonstra, pela forma e pelo conteúdo de seu canto, a capacidade de

responder a novas situações do cotidiano – fruto mesmo do imprevisto de que são eivados os versos dos ladrões, o que neste aspecto os aproxima da literatura de cordel, por exemplo, que é operada pelos “cantadores”.

Nessa perspectiva, outra relação evidente que poder pertinente mencionar, é a aproximação da poética ladronista com as trovas portuguesas. A saber, partindo do aspecto formal, elemento este que coloca em vias de aproximação os ladrões de Marabaixo e o gênero da literatura de cordel, além da base comum calcada na oralidade, é a predileção pela forma poética das redondilhas maiores (versos de sete sílabas poéticas, muito cultivados na lírica trovadoresca de tradição galego-portuguesa). De provável origem ibérica, as redondilhas passam a ser descritas em diversos tratados sobre poética ocidental a partir do séc. XVI. Sobre essa matriz galego-portuguesa que aproxima os dois gêneros ora mencionados, vejamos a pertinente e esclarecedora citação abaixo:

Muito cultivada no período medieval, a forma poética da redondilha não deixou, entretanto, de ser expressa pelos poetas clássicos (Camões talvez seja o maior exemplo do amor pela forma da “medida velha”, tendo publicado dezenas de redondilhas tanto maiores quanto menores – estas de cinco sílabas poéticas). E, no contexto da colonização do Brasil, a forma da redondilha, que não deixa de ter seu caráter popular pelos versos curtos para montar uma ideia de texto poético, atravessa o Atlântico e ganha o litoral dessa parte da América não apenas por conta da presença ibérica (sobretudo a lusitana), mas também pela condição marcante de uma poesia (ainda muito em débito com a oralidade medieval presente nas cantigas – tal como o Marabaixo, só entendida plenamente pela performance de elementos não-literários, como a dança, o canto, a música e o figurino, sem contar o contexto específico que molda essas apresentações (CALDAS; MACIEL, 2020, no prelo)

Consecutivamente, nas análises da Cantiga abaixo, é possível compreender como a religiosidade, o modo de poetizar a fé dessas comunidades que participam das festividades do Marabaixo, contribui para o que se pode considerar de identidade religiosa representada pelas letras dos versos de *ladrões*. O fato de a Cantiga estar na primeira pessoa do singular é apenas uma das estratégias discursivas que reforçam essas prerrogativas. Obviamente que outras estratégias são utilizadas nesse processo de produção das Cantigas – a inserção de imagens religiosas, elementos da cultura africana e indígenas são algumas que podem ser visualizadas quando nos debruçamos nas análises das letras dos versos ladronistas.

Análise n.º 03.

Maria do Céu

(Domínio Público)

1. Maria do Céu (Domínio Público)

Refrão

Ai viva eu viva minha mãe também (bis)
 Ai viva Maria do Céu e mais seus filho em Belém
 Maria do Céu
 Maria do Céu e mais os seus filho em Belém

Divino Espírito Santo, Divino Consolador (bis)
 Consolai as nossas almas quando desse mundo eu for
 As nossas almas,
 As nossas almas quando desse mundo eu for

Refrão

Vou por aqui abaixo como quem vai a um mandado (bis)
 Receber a croa²¹ da Santíssima Trindade
 Receber a croa
 Recebera croa da Santíssima Trindade

Refrão

A Pomba do Divino já voou já foi embora (bis)
 Saiu na quarta-feira chegou no dia da hora
 Saiu na quarta-feira
 Na quarta-feira chegou no dia da hora

Refrão

Ai no dia da hora quando a missa entrou (bis)
 A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou
 A Nossa Senhora
 A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou

Refrão

Se alegrou com prazer e alegria
 Ai Jesus Cristo é o Rei da Glória e Filho da Virgem Maria
 Jesus Cristo é o Rei da Glória
 É o Rei da Glória Filho da Virgem Maria

Refrão

Ai hortelã da Boa Fé (bis)
 Ai por aqui passou o Bom Jesus de Nazaré
 Passou por aqui
 Passou por aqui o Bom Jesus de Nazaré

²¹ tipos de metaplasmo, trata-se de metaplasmo por subtração denominado síncope, que se caracteriza pelo desaparecimento de um fonema no interior do vocábulo. Ex. Coroa > croa (BECHARA, 2009).

Vale registrar, inicialmente, de acordo com Videira (2009) que a cantiga ora em análise é bastante conhecida por ser cantada sempre em uma parte específica do Ciclo do Marabaixo, no Marabaixo de Rua. Segundo a autora, essa cantiga é entoada pelos cantadores e participantes em geral quando estes saem às ruas no “Domingo do Mastro” e na “Quarta-feira da Murta” – isso ocorre sobretudo em homenagem à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo. Durante o cortejo, são também homenageados o padroeiro da cidade de Macapá, São José, e o padroeiro do bairro do Laguinho, São Benedito, este último é homenageado exatamente quando os marabaixeiros adentram ao respectivo bairro.

No presente trabalho, por se tratar de poesia, vale a pena usar os escritos de Tavares (2005) quando discute alguns elementos da poesia e dos poetas. Para o autor, ao longo do processo de criação poética, e isso vale tanto para as poesias produzidas para serem publicadas em livros, como as de produção de base oral, cada poeta recorre com mais intensidade a um a outro procedimento específico. Variando o modo como atinge o público que recebe e consome essa produção literária, e isso ocorre para que o poema não ‘vire um samba de uma nota só’, sem variedade e sem surpresas.

O elemento da musicalidade é característica marcante nas cantigas de marabaixo, mesmo se forem lidas apenas, é perceptível a musicalidade, pois como já explicado, grande parte da produção das cantigas de marabaixo foram feitas de improviso em meio as rodas de Marabaixo, ou seja, foram as letras (ladrões) que se encaixaram na melodia (toques das caixas de Marabaixo) e não o contrário. Os versos de ladrões já nasceram com a música e para a música. Para entender melhor esse processo que ocorre na poesia, Tavares (2005, p. 18-19) complementa que:

Alguns poetas sabem criar música em seus versos. Eles encadeiam as palavras, extraem delas sonoridades inesperadas, que se combinam de uma maneira inesperada. Criam ritmos cadenciados e complexos. Alguns poemas parecem produzir uma melodia própria, parecem pedir para serem lidos em voz alta para que se possa extrair toda a riqueza de sons que contem. Às vezes, até mesmo um ouvinte estrangeiro, que não entende uma só palavra da língua em que esses versos foram escritos, e capaz de perceber e admirar a música que existe nesses poemas.

Em prosseguimento as análises, é perceptível na cantiga Maria do Céu, assim como em muitas outras que são cantadas nas rodas de Marabaixo durante o Ciclo do Marabaixo, são os símbolos e santos da religião católica que estão presentes de modo explícito e tácito nestes versos. Ainda que haja a tentativa de estereotipar o Marabaixo como simplesmente *macumba*,

essa afirmação não passa de total desconhecimento ou senão deliberados discursos preconceituosos e de intolerância religiosa.

Desse modo, logo no primeiro recorte é bastante claro a anunciação para si mesmos e para as comunidades que os rodeiam do reconhecimento da religião de matriz cristã enquanto parte constitutiva de suas identidades, modo de vida e de entender a realidade em que estão inseridos. Isso se considerarmos a presença de símbolos e elementos religiosos dentro de uma manifestação cultural e literária que é Marabaixo, também como uma forma de ler o mundo.

Recorte 1:

Vou por aqui abaixo como quem vai a um mandado (bis)
 Receber a croa da Santíssima Trindade
 Receber a croa
 Recebera croa da Santíssima Trindade

Nota-se desta estrofe, emanado pelo enunciador, um forte apego à Santíssima Trindade, declarando devoção fervorosa ao santo católico. No ladrão “Vou por aqui abaixo como quem vai a um mandado” está clarividente que “Receber a croa da Santíssima Trindade” é mais do que cumprir um ritual de fé, é, pois, é como ter recebido uma ordem divina para tal ato. Podendo ser interpretado então como um ato de amor à religião a qual os marabaixeiros/devotos vivem. E não só isso – há também o sentimento de pertença religiosa, tal qual a pertença étnica de matriz africana, marcadamente por meio de símbolos, adereços, etc, contidos em todas as etapas do Ciclo do Marabaixo, das vestimentas ao toque ritmado das caixas de Marabaixo.

Vale destacar ainda que a Santíssima Trindade é representada simbolicamente pela “croa” (coroa), citada a canção, disso pode-se inferir a carga de importância e representação do que seria então o ato sagrado de “Receber a croa da Santíssima Trindade”. Deve-se inserir, para um entendimento mais preciso do uso desses símbolos e elementos do cristianismo, uma descrição sobre a Santíssima Trindade:

Segundo os dogmas da igreja católica, a Santíssima Trindade representa a união de três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo, enquanto que a Pomba do Divino Espírito Santo vem para a anunciação do Espírito Santo. Que tem exaltação na referida religião, pois em outras igrejas, tais representações não possuem esta carga significativa que se percebe na igreja católica (SOUSA, 2016, p. 32).

Ratifica-se, nesse contexto, a partir da reflexão proposta por Videira (2009, p. 133) que “a luta pela liberdade, pelo direito de cultivar suas divindades, de ser e de existir dos afrodescendentes de Macapá e pela preservação de sua cultura de matriz africana fez com que

o Marabaixo fosse legado às futuras gerações e se mantivesse vivo até hoje.” Podemos inferir, desse modo, que não somente a memória coletiva dessas comunidades negras de raiz africana, é responsável pelo Marabaixo e seus versos resistirem até hoje, mas também a força da fé, da forte presença religiosa no modo de vida desse povo.

Essa maneira própria de cultuar suas divindades, que não obedece em grande parte aos dogmas da ideologia da Igreja Católica, faz com que isso seja um ato de resistência, de protesto contra essa mesma ideologia dogmática e hegemônica imposta pela doutrina católica. Essa luta pela liberdade e o direito de cultuar suas divindades como lhes foram legados por seus ancestrais, constitui parte da identidade religiosa a qual pretendemos evidenciar, por meio das análises até aqui desenvolvidas, a materialização nos rituais consagrados no calendário religioso do Marabaixo, e sobretudo nas letras dos versos ladronistas, a exemplo da Cantiga Maria do Céu, ora analisada.

Em um importante e recente trabalho de Coelho (2016), em que há uma abordagem a partir da análise do discurso acerca dos ladrões de Marabaixo, encontramos uma argumentação construída que resume bem o lugar da religiosidade e os demais pontos de articulação entre as categorias e elementos dentro do Marabaixo e seus versos. Assim, afirma a autora:

percebe-se que a cultura africana contribui para a formação da cena enunciativa do discurso religioso nos Ladrões de Marabaixo, através de laços expressos por elementos simbólicos e atitudes que são capazes de estabelecer o sentido das composições, refletindo assim um contexto formado por aspectos históricos, sociais e culturais (COELHO, 2016, p. 107).

Em continuidade ao que a autora expõe, é válido acrescentar ainda a expressão literária, que em si mesma se faz presente, em referência às cantigas de Marabaixo. Importa então ratificar que o estabelecimento do sentido das composições é construído através desses pontos de articulação que passa pelo discurso religioso, o sentimento de pertença étnica, a africanidade, a dança, a dramaticidade. Essa heterogeneidade de elementos e categorias que se juntam num complexo dinâmico e movente, é o que permite a singularidade, a originalidade das expressões emanadas dos versos ladronistas. A isso podemos denominar poética do Marabaixo.

Recorte 2:

Divino Espírito Santo, Divino Consolador (bis)
 Consolai as nossas almas quando desse mundo eu for
 As nossas almas,
 As nossas almas quando desse mundo eu for

É evidenciado, por conseguinte, a partir deste segundo recorte, que embora esses versos não constituam ou obedeçam na sua totalidade a estrutura métrica ou técnicas consagradas na estrutura tradicional do gênero poesia, os Ladrões de Marabaixo não deixam a desejar no que diz respeito ao seu conteúdo, a estrutura métrica, bastante semelhante inclusive às cantigas trovadorescas lusitanas. As temáticas, por conseguinte, são fortemente impregnadas de sentimentos humanos universais (sofrimento, morte, euforia, amor, etc.). estão presentes também a identidade étnica e cultural de matriz africana, a religiosidade, a memória de um povo, histórias de vidas.

Muitas canções introduziram na estrutura os símbolos da religião católica como estratégia de resistência e professar sua fé, seu modo de vida. E não foi diferente na Cantiga ora em análise. O sincretismo religioso não está somente presente nas letras das Cantigas, mas principalmente na cosmovisão dessas comunidades marabaixeiras no Estado do Amapá, na maneira de entender as relações antigas e contemporâneas com o sagrado. Isso pode ser confirmado nos versos da Cantiga Maria do Céu, especialmente nos ladrões “Divino Espírito Santo, Divino Consolador” / “Consolai as nossas almas quando desse mundo eu for”, que indicam por sua vez, a presença de uma intertextualidade com a Oração de Fátima: “Ó meu Jesus, perdoai-nos e livrai-nos do fogo do inferno; levai as almas todas para o céu, e socorrei principalmente as que mais precisarem”.

Tal jogo poético de intertextualidade revela senão uma forte ligação com os dogmas formais da Igreja Católica, assim como a relação quase intrínseca com a ideologia da salvação após a morte – uma das crenças de maior representatividade dentro do cristianismo. Diante desse recorte, portanto, não há dúvida da presença de uma característica marcante das Cantigas de Marabaixo – a de que o enunciador ganha corpo de uma coletividade e fala por esta, reverbera, no caso dos versos ladrões ora analisados, o sentimento de fé, de crença enquanto sentido mesmo de vida dessas comunidades. Não por a caso o Marabaixo é conhecido também por esta divisão, o lado religioso e o profano, onde os símbolos e apelo religioso se concretizam em meio a ingestão da gengibirra, bailes dançantes e rodas de Marabaixo, por vezes, até o raiar do dia.

Nesse construto, os processos pelos quais são forjadas as identidades dos indivíduos que participam diretamente do Marabaixo apontam para duas questões nessa discussão, que são a religião e a narrativa que essas comunidades negras trazem por meio do Marabaixo e suas Cantigas. A apropriação ou mesmo a corporificação na sua origem pelo catolicismo e seus

símbolos introduzidos ao Marabaixo têm são o que fundamentam sua sobrevivência, pois a perpetuação dessa cultura somente com rituais e elementos de religiões africanas, dificilmente haveria espaço para sua propagação, já que a Igreja Católica não admitiria outra forma de prática religiosa que não tivesse como troco o cristianismo. A estratégia, portanto, foi a junção dessas duas cosmovisões - africana e europeia.

A religião, nessa perspectiva, tem influência decisiva na sociedade contemporânea, que pode inclusive fazer-nos entender com mais clareza os conflitos entre cosmovisões distintas, mas que por meio da cultura e da expressão literária estão interligadas de alguma maneira, o Marabaixo e a poesia ladronista são exemplos expressivos nesse sentido. Diante do exposto, vejamos:

A sociedade que presenciamos, tanto no Norte desenvolvido como no Sul subdesenvolvido, está submetida, portanto, a uma dinâmica cultural na qual o heterogêneo e o diverso contrapõem-se ao monolítico e ao homogêneo. A religião, como um dos elementos centrais do campo simbólico da sociedade, não escapa a essa dinâmica (ORO; STEIL, 1997, p. 139).

Essa dinâmica que caracteriza o Marabaixo é também o que dá sentido aos seus rituais, símbolos e elementos próprios. Essa heterogeneidade é que diferencia a manifestação cultural e literária do Marabaixo das demais expressões culturais pertencentes ao Estado do Amapá. Não se trata, portanto, de o Marabaixo e seus versos serem ou não a manifestação cultural/literária de maior expressão do Amapá, o que importa então é que o Marabaixo tenha o respeito e o seu devido lugar enquanto cultura de matriz africana não apenas das comunidades afrodescendentes, mas de toda sociedade amapaense.

Recorte 3:

Ai no dia da hora quando a missa entrou (bis)
A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou
A Nossa Senhora
A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou

Pelas análises já realizadas, é explícito que os aspectos sociais, culturais, históricos, e neste último capítulo, o religioso, compõem material e simbolicamente do Marabaixo, além de estarem presentes também nas letras dos versos ladronistas. Essa premissa é o que sustenta conceitos-chave que estão descritos ao longo de todos os três capítulos desta pesquisa. A noção de identidade cultural e religiosa, matriz africana e lusitana dentro do Marabaixo e de seus versos são alguns desses conceitos mencionados e distribuídos ao longo dos três capítulos.

O verso “Ai no dia da hora quando a missa entrou” faz referência a um momento específico do Ciclo do Marabaixo, trata-se justamente do início das rezas das ladainhas²² na casa do festeiro. Neste recorte há também uma forte demonstração de devoção à Maria, personagem importante para os fies (marabaixeiros) que participam do Ciclo do Marabaixo. Isso deixa evidente uma característica do catolicismo praticado pelos próprios marabaixeiros, e de católicos em geral, o de devoção aos santos católicos, prática essa bastante criticada pelos praticantes de religiões de corrente protestante. Pois para estes, só há uma figura que pode ser merecedora de devoção, a de Jesus Cristo, o filho de Deus, segundo as palavras sagradas da Bíblia.

Vê-se, neste recorte, principalmente nos seguintes versos: “Ai no dia da hora quando a missa entrou” / “A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou”, uma forma de troca, de cumprimento de uma missão sagrada por parte dos marabaixeiros. Estes por sua vez, o fazem por meio da realização da missa no dia da hora, como forma de invocação de uma graça, e Maria em estado de alegria pela devoção e homenagem atribuídas a Ela, estado esse verificado no verso “A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou”.

Em uma obra importante, reunida em oito volumes sobre a História Geral da África, escrita e organizada por autores e intelectuais eminentemente africanos de várias etnias, é possível construir uma ponte, um diálogo com as letras dos versos ladronistas. O excerto a seguir concretiza esse diálogo entre povos distantes, mas unidos pela tradição oral, memória coletiva e também pela força da crença, da religiosidade desses povos. E isso tudo resistiu mesmo depois de um longo processo histórico de colonização, a europeia em especial.

A religião, foi-nos dito, impregna toda a trama da vida individual e comunitária da África. O africano é um ser “profunda e incuravelmente crente, religioso”. Para ele, a religião não é simplesmente um conjunto de crenças, mas, um modo de vida, o fundamento da cultura, da identidade e dos valores morais. A religião constitui um elemento essencial da tradição a contribuir na promoção da estabilidade social e da inovação criadora (KI-ZERBO 2010, p. 605).

O excerto supracitado de que o “africano um ser de profunda e incuravelmente crente, religioso” (KI-ZERBO 2010, p. 605), resume bem o que é a identidade religiosa do negro amapaense, sobretudo os que têm o Marabaixo como expressão máxima de representatividade religiosa, cultural, moral. Essas premissas, porém, não podem ser atribuídas apenas às comunidades de predominância negra de Macapá, mas de toda sociedade amapaense, a bem da

²² São novenas rezadas em Latim vulgar por pessoas que possuem certa habilidade com o latim proferido nas missas dominicais tradicionais das igrejas católicas. Essa etapa compreende a parte religiosa das festividades do Marabaixo.

verdade, como já muito explanada, a história do Marabaixo, contada em grande parte através das Cantigas, se coadunam e se entrelaçam com a própria história do Amapá.

A religião, portanto, enquanto parte da construção identitária das comunidades que estão inseridas no contexto do Marabaixo, mantém pontos de articulação com a poesia/poética e a cultura de matriz africana. E essa interconexão é que faz com que a compreensão do que é o Marabaixo, do que são as Cantigas de Marabaixo se tornem mais palpáveis, mais acessíveis. Assim, não é possível dissociar a poética oral dos ladrões da manifestação cultural do Marabaixo como um todo. Diferentemente do *cânon* poético ocidental, os ladrões não foram concebidos para serem recitados ou mesmo lido aos moldes da tradição de consumo de textos literários em suporte de papel. Quando um ladrão é “puxado” por uma cantadeira ou cantador, os tocadores já estão devidamente paramentados e de posse de suas respectivas caixas de Marabaixo devidamente afinadas, e as dançadeiras a postos com suas longas saias rodadas de estampas coloridas. Essa teatralização, composta por seus atores, cada um com uma função específica e imprescindível está dentro de um contexto maior - o Ciclo do Marabaixo.

E justamente por essa dinâmica teatral é que não nos permite, e tampouco seria viável do ponto de vista metodológico, construir uma discussão isolando os ladrões e analisando-os separadamente, sem considerar seu contexto macro e complexidades dos quais o caracterizam. Ora, os ladrões narram uma história, que tem início já na diáspora africana. E não seria possível analisar suas letras suprimindo o fato de no decorrer dos cânticos ladronistas haver uma performance, a dramatizada, onde as dançadeiras realizam a coreografia que representa o negro africano com os pés acorrentados no período da escravidão. Elas encenam essa performance corporal girando em sentido anti-horário em volta dos tocadores de caixas. Em continuidade ao exposto, vejamos o que afirma Zumthor (2018, p. 37-38):

(...) cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renovasse então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia.

Diante disso, é possível visualizar que há muito de poesia, de poético, na performance corporal/oral de uma roda de Marabaixo. A riqueza de detalhe na descrição acima que faz Zumthor (2018), nos faz aproximar da intensidade que transcorre no momento em que uma roda de Marabaixo está em pleno vapor. Há sim o suor nas têmporas, o rosto humano de carne e osso, acrescido do fervor que emana da fé, do orgulho explícito pela sua cultura, seu modo de

vida. Há nisso muito de poesia, de poético. Na experiência da pesquisa de campo, acompanhando o Ciclo do Marabaixo do Mestre Pavão no ano de 2013, nos tempos de graduação, foi possível constatar esse complexo de emoções e sentimentos.

Recorte 4:

Ai hortelã da Boa Fé (bis)
 Ai por aqui passou o Bom Jesus de Nazaré
 Passou por aqui
 Passou por aqui o Bom Jesus de Nazaré

Para este último recorte, apenas o primeiro verso de ladrão será tomado como base para as considerações e análises, embora estas, como podem ser constatadas nos parágrafos subsequentes, acabem por ir além da análise centrada e limitada no verso “Ai hortelã da Boa Fé”.

O uso da planta hortelã²³ no primeiro verso deste recorte aponta para uma relação bastante próxima e sagrada do Marabaixo com a natureza. Deixando claro que não há somente a relação com a matriz africana e religiosa, o uso do mastro, da murta e mesmo da hortelã são exemplos dessa relação que se mostra tão significativa que foi utilizada na construção poética da Cantiga ora em análise. Vale registrar que a retirada do mastro é realizada com a permissão formal dos órgãos governamentais competentes.

Por outro lado, as plantas, a exemplo da hortelã, têm seu valor simbólico, haja vista ser usado no contexto que denominamos de medicina popular, muito presente nas comunidades de tradição oral e de matriz africana, como é caso do Marabaixo. Não é por a caso que a citação da hortelã está presente nesta Cantiga, a gengibirra também tem seu significado simbólico, especificamente na parte profana das festividades do Ciclo do Marabaixo. Diante disso, podemos afirmar que além das matrizes africana e religiosa, a indígena se faz presente nisto que se pode chamar de mosaico cultural, que ajudam a dar sentido, corpo e alma ao Marabaixo e seus ladrões.

Sobre essa relação do Marabaixo com a natureza, Coelho (2016, p. 110) argumenta que “vale destacar o valor simbólico atribuído às plantas no universo mágico-religioso dos sistemas de crenças de origem e de influência africana. Transmitidos pelos antepassados africanos e indígenas”. Consequentemente, o excerto abaixo contribui de modo considerável a respeito dessas análises, fazendo a conexão entre a tradição africana e a natureza.

²³ Segundo Junior e Lemos (2012), a hortelã é uma planta herbácea da família Lamiaceae com inúmeras variedades cultivadas. É originária da Ásia, atualmente cultivada em todo o mundo. É utilizada como tempero em inúmeros pratos, como planta medicinal em infusão e também fornece óleos essenciais que podem ser extraídos da planta.

A religião tradicional africana consistiu, especialmente, em um meio de explorar as forças da natureza e de sistematizar os novos conhecimentos sobre o ambiente humano e físico. Em seu desejo de compreender os múltiplos aspectos da natureza e de fazer frente a eles, o africano identificou várias divindades e instaurou numerosos cultos (KI-ZERBO 2010, p. 606).

Desse modo, portanto, verificam-se os valores terapêuticos e sagrado atribuída as plantas usadas pelas comunidades marabaixeras no Amapá. A respeito disso, Videira (2009) afirma que o uso de determinadas plantas medicinais, a exemplo da hortelã, são fortemente influenciadas pelos aspectos históricos, religiosos e culturais, revelados pelo seu papel sacro e terapêutico. E que para essas comunidades afroamapaense ganham um valor simbólico, espiritual dentro do contexto do Ciclo do Marabaixo, que podemos pressupor que ambos os valores (terapêutico e sacro), em certa medida, têm a mesma importância.

Não podemos deixar de observar que esses ensinamentos sobre as plantas na cultura da medicina popular estão vivos ainda muito por conta da força temporal e espacial da tradição oral, muito característica das comunidades amapaenses afrodescendentes e que dançam/realizam o Marabaixo. Nesse construto, “A presença da oralidade nas culturas autóctones, em vez de ser examinada em seus próprios termos, passava a ser vista como uma *falta de escrita*” (JOBIM, 2020, p. 17). Essa passagem contribui sobremaneira para reforçar a discussão sobre o Marabaixo como cultura popular, comunitária, de base oral e performática.

3.1.1 Reflexões sobre a tarefa do crítico e da crítica literária no contexto amapaense: performance no Marabaixo e outras considerações.

A um objeto de pesquisa como o Marabaixo, que nos apresenta e se divide em mais de uma frente a ser explorado, e que está relativamente em estado inicial em relação aos estudos acadêmicos, sobretudo os literários, o argumento subsequente faz-se pertinente. “É fundamental para a noção de crítica que ela mesma possa ser criticada” (DURÃO, 2016, p. 11). Se tomada enquanto crítica literária, esta dissertação está aberta às críticas, aos questionamentos acerca dos conceitos apresentados e mesmo ampliados, bem como a perspectiva adotada para o desenvolvimento da discussão teórica. E isso é importante, pois como já dito inicialmente, não há que se falar em verdades inquestionáveis quando se trata de pesquisa em estudos literários. Essa premissa, em si mesma, é o que permite a ampliação e o enriquecimento do terreno da crítica e dos estudos literários locais.

Retomando uma das premissas iniciais de que a literatura trata antes da experiência humana do que propriamente suas temáticas, importa então traçar um percurso argumentativo que permita propor – e não impor – discussões e perspectivas que contribuam e tornem ainda

mais férteis o terreno da crítica literária amapaense. Por isso a pertinência das reflexões de Antonio Candido (1975) e Ortega Y Gasset (2019). Neles encontramos o ponto de partida para a discussão que se segue.

Candido (1975), ao expor que ao trabalho do crítico é fundamental a análise e consumo das produções literárias locais, dos diferentes gêneros que o circundam, em vista de absorver as experiências e impressões mais próximas, imediatas a sua realidade. Este trabalho, inclusive, justifica-se também por essa prerrogativa, pois a busca pela compreensão e análises dos ladrões de Marabaixo são um dos meios pelo qual o leitor amapaense pode apreender parte significativa de sua própria realidade, arte, cultura, história. Nesse sentido, escreve Candido (1975, p.10):

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra que nos exprime. Senão for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou compreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formavam os nossos.

A tarefa do crítico inclui levar ao público suas impressões pessoais, pautada é claro por critérios de análise e de crítica literária já consolidados na literatura que trata dos estudos literários. Ele deve instigar o público leitor ao consumo da literatura local, de modo que este extraia suas próprias impressões acerca das manifestações literárias, sejam elas orais ou escritas. Ademais, é coerente, embora haja controvérsias, de que para alcançar a apropriação dos sentidos mais profundos e complexos de um clássico como *Crime e Castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski, um caminho possível para tal é o consumo dos textos literários mais próximos da realidade desse público leitor.

A afirmativa de que a nossa literatura é pobre e fraca, neste caso a nacional, mencionada por Candido (1975), uma de suas obras mais importantes, não pode ser tomada com uma verdade absoluta, haja vista conter em si mesma a possibilidade de refutação. A crítica literária deve se propor então a um debate que supere, que vá além desse tipo de concepção que acaba por empobrecer a discussão ora corrente. Essa problematização pode ser encontrar ainda um ponto de inconstância se pensarmos na ideia de uma literatura amapaense. Assim, devemos levantar uma questão pontual, a saber: que é justamente refletir sobre se é cabível ou coerente construir um conceito de Literatura Amapaense levando em consideração de elementos locais para a produção de literatura e cultura, já que o que parece absolutamente local inclui de fato elementos não locais.

Vale ressaltar que as três cantigas de marabaixo são de autores descendentes diretos de africanos que vieram para o Amapá, e por isso mesmo essas canções podem ser consideradas apreendidas por dois conceitos, literatura amapaense e literatura afroamapaense. Essa problematização deve ser posta em questão em razão da origem e da heterogeneidade étnica e cultural do Marabaixo no Amapá. Isso já nos impõem uma relativa complexidade para chegemos à noção mais próxima da proposta de uma Literatura Amapaense. Soma-se a isso o fato de essas Cantigas terem sido produzidas pela oralidade, pelo improvisado nas chamadas rodas de Marabaixo com todo o ritual que já fora descrito no primeiro capítulo. No intento de compreender essa complexidade exposta, valemo-nos do seguinte argumento de Jobim (2020, p. 105):

é necessário pensar no lugar de uma maneira que respeite sua complexidade e evitar supor que o adjetivo ‘local’ sempre designa um fechamento autorreferencial da identidade, sem levar em consideração todos os elementos ‘externos’ que foram internalizados e processados, transformando-se em ‘locais’.

Essa parte da discussão teórica nos coloca diante da questão do ideal clássico problematizado por Jobim (2020). Qualquer pesquisador ou crítico literário que tentar enquadrar os ladrões de Marabaixo dentro desse ideal clássico, terá diante de si um gênero literário subversivo, que foge aos padrões e critérios de produção do chamado cânone literário – ressaltados alguns elementos, como por exemplo, a musicalidade poética (matriz lusitana). E por razões como essas é que não se pode impor critérios de análises pelo simples gosto pessoal, é preciso, a priori, respeitar e compreender a complexidade, heterogeneidade e demais particularidades únicas que compõem as Cantigas de Marabaixo.

No que diz respeito mais diretamente ao conceito de crítica literária, há uma posição crítica a própria visão já consagrada sobre o assunto, Durão (2016, p. 22) corrobora nesse sentido:

A crítica literária é forçosamente limitada; ela tem como princípio de base restringir-se a obras – que em sua grande maioria querem-se ficcionais - e evitar comentários amplos desnecessários à sua compreensão. No entanto, isso não é obrigatoriamente uma fraqueza, porque não significa que a crítica literária não tenha o que dizer sobre a história ou a sociedade. Por mais estranho que possa parecer, muitas vezes é mais fácil alcançar obliquamente uma visão profunda do mundo a partir daquilo que ela produz (e aparentemente não possui uma finalidade prática), do que encarando-o de frente, de uma posição acima de tudo e de todos.

No sentido de ampliar um pouco mais essa discussão, vê-se em Ortega Y Gasset (2019) uma possibilidade de diálogo com os argumentos de Candido (1975) inicialmente propostos. Trata-se do célebre ensaio do filósofo e crítico literário espanhol, intitulado *Meditações do*

Quixote. Ocorre que há, na primeira parte dessa obra, uma passagem que se conecta com a prerrogativa suscitada - a de que se deve, a priori, levar em consideração as manifestações literárias que rodeiam o pesquisador de literatura. “Eu sou eu e minha circunstância, e se não a salvo não me salvo eu. (...) Quer dizer: buscar o sentido que nos rodeia.” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 32). Esse pequeno fragmento ilustra a grandeza do sentido proposto pelo autor. Essa grandeza consiste na importância de nos cercarmos, de compreendermos a realidade a qual estamos inseridos, para que, apreendido o que se encontra próximo, possamos ir em busca do que está distante.

A visão do crítico, nessa perspectiva, deve partir da investigação das manifestações literárias que o rodeia, não em um sentido restrito a sanar somente inquietações pessoais enquanto pesquisador e estudioso do assunto. Mas ir além disso, considerando que essa literatura precisa ser situada (no tempo e no espaço) em determinado contexto literário. A afirmação de Ortega Y Gasset (2019, p. 31) de que “para quem o pequeno não é nada, o grande não é grande” corrobora, em última instância, com o princípio (ou critério) de compreender o que está imediatamente a nossa volta, do que está palpável, por assim dizer. E o conhecimento dessa realidade, que sugere ser menor subjetivamente, será o ponto de partida para o desafio de conhecer o que se considera por grande no contexto dos estudos literários.

Com o intuito de consubstanciar essa discussão, segue-se o fragmento:

Temos de buscar nossa circunstância, tal qual ela é, precisamente no que tem de limitação, de peculiaridade: o exato lugar na imensa perspectiva do mundo; não nos determos perpetuamente em êxtase frente aos valores hieráticos, mas sim conquistar para nossa vida individual o posto oportuno entre eles. Em suma: a reabsorção da circunstância é a destino concreto do homem (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 31).

Em outras palavras, pode ser entendido em Ortega Y Gasset (2019) que o sujeito leitor ou mesmo o pesquisador deve antes se voltar à literatura de seu país, de sua região. Porque conhecendo essas manifestações literárias, estará ele conhecendo a si próprio. Isso também se aplica ao público em geral que se interessa pelo consumo de textos literários e outras expressões estéticas. O crítico literário não é o chanceler das verdades literárias, cada indivíduo possui, relativamente, a verdade que lhe cabe. E isso contribui para uma pluralidade positiva de impressões e percepções características de um sistema literário que, embora em fase inicial no tocante ao domínio da crítica literária, como é o caso do Amapá.

Entre outras contribuições a que o crítico literário faz a um texto literário é, além de completa-lo, completar a si mesmo. Essa responsabilidade aumenta a cada novo trabalho de interpretação, de pesquisa. É uma experiência que enriquece a ambos, quem explora e quem é

explorado. Isso pressupõe um aspecto importante a ser mencionado, que é a consciência permanente de suas próprias limitações que se deve ter quando lança mão de análises acerca de uma produção literária.

Diante disso, vale a pena ratificar o argumento usado no início deste trabalho, dando conta de que nos estudos literários nada é definitivo, sempre existe a possibilidade de ressignificações. Não é diferente quando se trata de crítica literária, pois as afirmações e análises em geral feitas de cada cantiga de Marabaixo estão sujeitas as mais diversas possibilidades de questionamentos, problematizações e pontos de vistas divergentes. Sobre isso, Durão (2016, p. 11) complementa: “é fundamental para a noção de crítica que ela mesma possa ser criticada”. É preciso, então, preservar a consciência disso para não cair na armadilha de, ao propor uma análise, impor conclusões no sentido de um julgamento definitivo, onde não caibam mais recursos.

Antes de avançar às próximas considerações, a concepção sobre o trabalho da crítica e especialmente do crítico, de acordo com Walter Benjamin (2018, p. 120), em *Linguagem, tradução, literatura (Filosofia, teoria e crítica)* acresce ao debate, qual seja: “No verdadeiro crítico, o *juízo* propriamente dito é o último a que ele chega, e nunca a base do seu trabalho crítico. A situação ideal é aquela em que ele se esquece de emitir um juízo”. Da mesma obra e autor ainda se pode extrair mais, não que seja a palavra final sobre o assunto, mas no intento de alargar nossa visão sobre um trabalho que exige um esforço intelectual brutal, sem perder o contato com a sensibilidade humana. Assim, arremata Walter Benjamin (2018, p. 119-20): “o grande crítico será aquele que, através da sua crítica, dá aos outros a possibilidade de formar uma opinião sobre a obra, em vez de ser ele a dá-la.”

No que concerne ao contexto da literatura amapaense, as categorias de identidade, cultura e memória estão deveras interligadas, especialmente pelas narrativas construídas e estabelecidas através das Cantigas de Marabaixo. Pois é frequente o jogo discursivo de passado e presente, sobretudo na Cantiga “Marrocos” (Domínio Público), analisada no segundo capítulo. Assim sendo, ampliando esse argumento sobre essa fase embrionária da literatura amapaense, Souza (2016, p. 122-23) expõe o seguinte:

A construção da identidade envolve escolhas entre os inúmeros eventos e lugares do passado que possam dar sentido a essa construção. Por isso é preciso conceber a identidade articulada ao passado e ao presente, em permanente construção, atravessada tanto pelos discursos públicos quanto por práticas e experiências dos sujeitos, envolvidos numa determinada conjuntura histórica.

Em outra perspectiva, ressalta-se que o cenário que se apresenta desde o período pré-territorial amapaense, até a década de 1950, quando da vigência do primeiro governo territorial

do Amapá, é um ambiente que se pode chamar de período pós-colonial. E isso se considerarmos que a criação do Território Federal do Amapá veio, entre outras questões, para trazer o progresso para uma terra inóspita, atrasada e que, aos olhares do governo de Getúlio Vargas, havia a necessidade de que a modernidade chegasse aos rincões do Amapá.

Se é verdade, portanto, que as “teorias da falta [Novo Mundismo e Aclimação como exemplos] são derivadas da produção de sentidos europeus sobre os ‘domínios’ incorporados no processo de colonização” (JOBIM, 2020, p. 12). A passagem a seguir aprofunda e esclarece acerca dessa questão:

seria lícito relacionar tais teorias com o que apontam E. Said (*Orientalismo*) e Boaventura S. Santos (*A gramática do tempo*) – em cujos autores é possível encontrar uma crítica à razão colonial. Assim, as “teorias da falta” acabam por consolidar, grosso modo, representações de espaços e comunidades, sempre a partir do pensamento racional de cunho iluminista, que considera as reflexões advindas da Europa Ocidental (sobretudo francófona e anglófona) como as únicas capazes de indicar os caminhos do saber, da Ciência, do conhecimento, da luz, da razão, da lógica, da salvação e da civilização para espaços e sociedades considerados “atrasados” (não apenas temporal e espacialmente, mas também intelectualmente): África, Ásia e América. Esse pensamento, que se consolida sempre pelo discurso, apresenta as medidas (escalas, régua e compasso) da Razão europeia (JOBIM, 2020, p. 12).

Posto isso, é clarividente que contexto ao qual os ladrões de Marabaixo se localizam, é o mesmo em os primeiros estímulos de criação literária amapaense surgem. A saber, os poemas de Alexandre Vaz Tavares e Aracy Mont’Alverne publicados em periódicos que circulavam a época do Território Federal do Amapá, inclusive em periódicos paraenses, a exemplo do poema “Macapá” - publicado pela primeira vez na Revista de Educação e Ensino do Pará, em 1889 e republicado no Jornal Amapá -, em 20 de março de 1948.

É nesse contexto de novos tempos e de progresso, capitaneado pelo governo de Janary Nunes, que começam a surgir as noções de pertencimento, de identidade, cultura local, de reconhecimento e autonomia territorial. Isso, é claro, vai reverberar por meio da memória coletiva e por conseguinte nos versos de ladrões produzidos neste mesmo contexto – de 1940 e 1950. Olinto e Schøllhammer (2008), nesse sentido, explicam que a cultura é um elemento fundamental de qualquer sociedade, pois caracteriza e representa a vida, além de constituir a base teórica do fenômeno de construção da identidade.

É ainda mais interessante o que Olinto e Schøllhammer (2008, p. 8) argumentam sobre a noção de literatura, corroborando assim para a construção de sentido a que se propôs esta seção, qual seja:

As discussões teóricas sobre cultura sinalizam, assim, nitidamente, uma tendência a entendê-la como saber coletivo produzido por processos cognitivos e comunicativos heterogêneos, em função dos quais os indivíduos definem as

suas esferas de realidade. Essa situação reflete-se de forma potencializada nos diálogos com uma dimensão igualmente complexa: a literatura.

Ainda sobre a noção de literatura, e com o intuito de problematizar tal questão, vale o uso de uma afirmativa de Fischer (2014, p. 574), pois há referências em seus escritos abaixo de elementos-chave que compõem as Cantigas de Marabaixo como a musicalidade e a performance. Acerca disso o autor reflete o seguinte:

a “literatura brasileira” engloba canção, gênero semiliterário, semi-musical, cujo estatuto particular, de todo modo, mais o inclui no repertório letrado do que o exclui dele. A canção pertence ao mundo literário tanto quanto o teatro, ao menos. São, os dois, gêneros claramente letrados, cuja seiva depende da palavra, sendo nisso aparentados diretos dos gêneros tradicionais do domínio literário (e os dois, por certo, vivem também outras realidades, relativas ao mundo da performance e da música). Creio que ocorrerá, a médio prazo, com a canção, aquilo que ocorreu com a crônica, que foi admitida no campo literário apenas nos anos 1970, após décadas de vida fértil no jornal e na formação do brasileiro real.

Insistimos, a partir citação acima exposta, que as Cantigas de Marabaixo constituem, em última análise, um gênero litero-musical amapaense. E que faz parte de uma geração de produção literária que teve início no transcorrer das décadas de 1940 e 1950, no chamado governo Janarysta. Vale dizer também que as Cantigas de Marabaixo continuam sendo produzidas, embora não nos mesmo padrões que as Cantigas dessa primeira geração, um exemplo da geração contemporânea de poetas ladronistas é Dona Esmeraldina²⁴, que produz seus versos de ladrões em formato escrito (inclusive com livros publicados) e não de improviso como as que surgiram nas décadas de 1940 e 1950.

Outro elemento que não poderia ser preterido é a ideia de performance dentro do campo temático ora explorado. Pois já sabemos que há no Marabaixo a dança, a coreografia, as etapas que são rigorosamente obedecidas a cada Ciclo, entre outros elementos, e isso tudo constitui a performance do Marabaixo, segundo a perspectiva teórica de Zumthor (2018) e contribuições de Videira (2009).

No desdobramento dessas considerações, Zumthor (2018, p. 27), na seção *Em torno da ideia de performance*, argumenta que “a voz não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plana”. Consequentemente, conforme o referido autor, a ideia que de se deve ter de performance perpassa e mantém relação com o elemento da prática da leitura literária e mesmo com a

²⁴Esmeraldina dos Santos. Natural de Macapá/AP. É escritora, cantadeira e dançadeira de Batuque e Marabaixo. Compositora de Ladrões de Marabaixo. Considerada uma das principais lideranças na manutenção das tradições folclóricas no Estado do Amapá (SANTOS, 2020).

literatura. A saber: “um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de “performance”” (ZUMTHOR, 2018, p. 27).

Em Videira (2009) encontramos uma conexão com as reflexões ora expostas, isso ocorre porque ela constrói uma de suas percepções sobre a dança do Marabaixo, enquanto expressão da vida humana. E esses valores revelados de que fala Zumthor (2018) são emanados por meio dos elementos da voz e do corpo. Videira (2009), por sua vez, atribui uma centralidade à dança do Marabaixo, onde o corpo tem papel decisivo na performance que representa toda uma narrativa histórica, a exemplo da coreografia do arrastar dos pés, fazendo referência ao contexto da escravidão dos povos africanos quando tinham em seus tornozelos correntes com pesos para evitar uma possível fuga. Nesse construto, Videira (2009, p. 234-35) explicita:

A dança permite um contato direto com os próprios sentimentos, com os sentimentos da cultura do grupo social de pertença e de outras culturas, auxiliando, destarte, o processo de conhecimento e aprendizagem humana. (...) A dança é uma arte de múltiplas linguagens artísticas, corporais e grupais, por isso permite mais do que apenas contemplação estética. A dinâmica de movimentos, principalmente nas danças tradicionais, possibilita o florescer da imaginação e da interação entre o indivíduo que dança e o que aprecia.

Outra contribuição nessa perspectiva podemos encontrar ainda em Videira (2009), ao afirmar que a dança não é apenas um espetáculo, ela propõe que ela, a dança, seja vista e utilizada enquanto uma modalidade da arte negra sem restrições de qualquer matriz. A autora conclui tecendo a seguinte ideia: “de que a Dança do Marabaixo seja incorporada na feitura do afroamapaense em seu desenvolvimento pleno” (VIDEIRA, 2009, p. 237). Ante o exposto, torna-se possível a apreensão do sentido que a dança, enquanto parte central dessa performance do Marabaixo é, além de uma expressão corporal, expressão de uma identidade que tem sua matriz na africanidade, e que se complementa com a amapaense por meio do Marabaixo. A cantiga de Marabaixo, na perspectiva teórica de Zumthor (2018), é um gênero poético vivo, que se reinventa a cada Ciclo do Marabaixo.

Note-se, a seguir, uma semelhança bastante significativa, tanto no plano conceitual, quando na sua realização performática entre o Cururu, dança praticada pelos caboclos de São Paulo, Goiás e Mato Grosso (CANDIDO, 2012) e a dança do Marabaixo. Qual seja:

Dança rodeada, portanto, e compasso marcado com o pé – dois elementos coreográficos incorporados ao cururu. Nas suas formas arcaicas - como pude presenciar nos arredores de Cuiabá – os cantadores-dançadores circulam rapidamente, quase encostados um no outro, marcando o compasso por uma descaída uníssona do pé direito (CANDIDO, 2012, p. 43).

Nesse contexto, vale mencionar que a performance, que ocorre por meio da dança e da música, e o modo como a poética dos ladrões de marabaixo podem ser vistos nas rodas de marabaixo, atribuindo sentido e exprimindo sentimentos como a relação mútua entre o corpo e a poesia oral. É possível, portanto, perceber como o senso de coletividade é forte na vida dessas comunidades afrodescendentes e que estão em constante contato com essas canções. Sobre isso, veja-se o excerto seguinte:

A dança e a música (oral e/ou instrumental) são fundamentais neste processo performático de modelação, manutenção e realização da poesia oral: a dança, favorável à manifestação exemplar da natureza energética do gesto, e a música, ao convocar os sentidos para a captação do poema, enriquecem a relação da poesia oral com o corpo. Por outro lado, uma abordagem atenta e profunda da poesia oral não pode ignorar a combinação operada entre os sistemas musical e linguístico (discursivo), que se articulam de modo diferente de acordo com o tipo de texto poético e a função exercida. Nas cantigas amorosas e nas cantigas ao desafio, para referirmos apenas dois exemplos, a música, acompanhada ou não por instrumentos que apoiam o canto, submete-se até certo ponto ao texto verbal, servindo-lhe de suporte valorativo, o que não anula a importância da sedução estética que dela emana (ZUMTHOR, 2018, p. 93).

Em linhas gerais, é importante discutir relacionando as categorias da africanidade, memória, cultura, religiosidade, para que se possa chegar mais próximo de uma compreensão que dê conta de tornar acessível o que deveras quer comunicar o Marabaixo e sua poesia cantada. Sobre isso, um conceito sintético, porém, preciso e bastante pertinente sobre a categoria de performance nessa discussão surge de modo a contribuir com o desenvolvimento da presente pesquisa. A saber: “performance designa um ato de comunicação” (ZUMTHOR, 2018, p. 47).

Em continuidade a proposta deste último capítulo, no que diz respeito as relações de poder entre Igreja e as comunidades que participavam do Marabaixo, o episódio emblemático da proibição da prática dessa manifestação em frente à Igreja Matriz de São José de Macapá deu início a uma série de sucessivos conflitos, não chegaram a um consenso no ponto de discórdia, - que eram justamente os elementos considerados profanos pela Igreja Católica (uso de tambores, ingestão de bebidas alcoólicas, por exemplo), representada pelos padres do PIME – Pontifício Instituto das Missões Exteriores.

A mistura dentro das festividades do Marabaixo de elementos do catolicismo e ditos profanos (bebida alcoólica, festas, toque de tambores, etc...) foi o que fez a Igreja Católica se manifestar contrariamente. A ortodoxia da instituição não aceitava esse sincretismo. Em uma

fala emblemática de Dom Aristides Piróvano²⁵, então pároco em Macapá, em entrevista para um jornal local, evidencia a posição intransigente em relação ao Marabaixo e seus rituais próprios que envolviam símbolos católicos e africanos; “Folclore é folclore, religião é coisa séria e não podemos misturar as duas coisas. A igreja não é contrária à diversão do povo, mas não se pode misturar água benta com o diabo” (PENNAFORT, 1997).

A cosmovisão africana trazida com os negros feitos escravos para o Amapá, ajudam a entender a maneira própria de um povo resistir, através dos séculos, às adversidades derivadas dos estigmas, ataques aos seus valores e crenças. As tentativas deliberadas por parte do Estado, especialmente a pela Igreja Católica, fizeram com que as comunidades negras que festejam anualmente o Marabaixo reinventassem, recriassem partes importantes do Ciclo do Marabaixo.

Recentemente, o fato histórico ocorrido na década de 1950 – proibição da dança do Marabaixo em frente à Igreja Matriz -, no centro de Macapá, volta a acontecer, resguardadas as devidas proporções e contexto político. E quando já não era possível crer que àquele fato lamentável voltasse a ocorrer, até mesmo devido a importância e significação cultural do Marabaixo para o povo amapaense e, há muito, já consolidado no calendário cultural do Estado. Pois bem, no dia 06 de junho de 2019, o então novo pároco, o padre Luiz Miranda, proibiu a dança do Marabaixo no interior da Igreja Jesus de Nazaré, etapa esse que ocorre há vários anos na referida Igreja e que faz parte da programação do Grupo de Marabaixo Mestre Pavão. Obviamente que essa situação causou grande indignação entre todos os grupos de Marabaixo e sociedade amapaense como um todo, e não é preciso explicar que isso foi bastante negativo para a imagem do o autor da proibição e que, por consequência, da Igreja Católica no Estado do Amapá.

Logo houve grande repercussão nas mídias de massa (tv e rádio) e digital. É evidente, em meio a esse fato polêmico, que a sociedade amapaense em especial não tolera mais qualquer forma de discriminação ou mesmo tentativas deliberadas de limitar determinadas práticas culturais ou religiosas, ainda que tal iniciativa seja de uma autoridade religiosa reconhecida pelo Estado. Em resposta a essa atitude claramente intolerante e discriminatória, a Academia

²⁵ Dom Aristides Piróvano nasceu em Erba, Província de Como e Arquidiocese de Milão, no dia 22 de fevereiro de 1915. Foi o primeiro Bispo de Macapá. Dia 27 de maio de 1956, em clima de muita festa, a grande família católica da cidade de Macapá presenciou a posse de Dom Aristides Piróvano como Bispo Prelado. A cerimônia foi realizada na igreja matriz de São José, que se apresentava ornada de flores e repleta de fieis. Até a data em referência, Dom Aristides atuava como Administrador Apostólico do Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras-PIME. Chegou a Macapá no dia 29 de maio de 1948, revestido da função de Superior local dos Padres do PIME (ARAÚJO, 2013).

Amapaense de Batuque e Marabaixo, que tem inclusive o padre Paulo Roberto da Conceição Matias de Souza como presidente, emitiu uma Nota de Repúdio para externar a indignada posição desta instituição e que representa também os marabaixeiros e todos os amapaenses que reconhecem o Marabaixo como parte de sua identidade religiosa e cultural e da história do Amapá. Abaixo, segue na íntegra a Nota de Repúdio da Academia Amapaense de Batuque e Marabaixo (AABM).



NOTA DE REPÚDIO

Macapá, 06/06/2019

A ACADEMIA AMAPAENSE DE BATUQUE E MARABAIXO – AABM vem de público se solidarizar com toda a comunidade marabaixeira do bairro Jesus de Nazaré, de forma especial com o grupo do Marabaixo do Pavão e vem de público repudiar a atitude precipitada do novo Pároco da Paróquia Jesus de Nazaré, que de uma forma desrespeitosa, sem entender o verdadeiro sentido da maior manifestação cultural do Amapá, impôs limites para que o grupo “Marabaixo do Pavão” se manifestasse dentro da Igreja.

Somos todos Católicos, amamos a nossa Igreja e os nossos Santos. Ao longo de todos esses anos nunca fizemos nada que profanasse o templo santo e muito menos os Ritos litúrgicos da Igreja Católica. Nossa tradição é secular e temos orgulho de ser descendentes de negros que foram escravizados e que deram uma enorme contribuição para o progresso cultural, religioso e social do povo do Amapá.

No ano em que o Papa Francisco convoca um Sinodo para refletir sobre a Igreja e a Evangelização na Amazônia, atitudes preconceituosa não condizem com tudo aquilo que o Santo Padre nos convida a construir. Amamos a Igreja e queremos uma Igreja que tenha o nosso rosto e seja a nossa voz. Por muitos anos sofremos preconceitos e intolerâncias e não aceitamos mais atitudes que não condizem com a missão da Igreja. Que São José, Nossa Senhora Aparecida e São Benedito, intercedam por nós, e que os ribeirinhos, índios e negros possam ser os protagonistas desse novo tempo.

Atenciosamente

Paulo Roberto da Conceição Matias de Souza

PRESIDENTE

Valdinete Silva da Costa

VICE-PRESIDENTE

Diante deste episódio, notadamente intolerante em relação a cultura e a fé do negro e das comunidades marabaixeras, fica claro a forma de pensar de determinadas autoridades/instituições no que diz respeito às práticas culturais e religiosas de matrizes africanas no Estado do Amapá. É a cosmovisão hegemônica eurocêntrica que reside de maneira

muito latente na forma de enxergar o outro como alguém de cultura, valores, modo de viver, menos importante, de menor valor perante a sociedade. Esse tipo de discurso precisa ser veementemente combatido, desconstruído, bem como toda e qualquer forma de discriminação e intolerância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É sabido, no contexto do Marabaixo, que esses símbolos religiosos, e mesmo o próprio sincretismo religioso existente de modo bastante visível no Ciclo do Marabaixo, são não apenas uma forma de resistência de suas tradições culturais, expressão artística (Cantigas de Marabaixo), religiosa, mas também uma maneira de resistência de um modo de vida, senão da própria vida. E isso só é possível se entendermos e aceitarmos que o Marabaixo, incluindo todo seu complexo de rituais, símbolos, crenças e elementos materiais e imateriais, é uma forma de vida e de compreendê-la.

Buscou-se, diante disso, desenvolver a partir de um percurso teórico-analítico, a compreensão desse complexo de categorias que constituem o Marabaixo e sua poesia oral, que são a memória, a cultura de matriz africana, a identidade cultural e religiosa, e isso tudo dentro da perspectiva dos estudos literários. Desse modo, esta pesquisa investigou a maneira pela qual as conexões entre elementos simbólicos e/ou materiais e categorias corroboram para dar sentido ao Marabaixo. Assim sendo, revelam-se, por meio desse complexo de elementos e categorias mencionados, as noções de pertença étnica existente nessas comunidades marabaixeiras de matriz africana, além de um evidente reconhecimento do valor de suas culturas, tradições, ancestralidade, memórias.

Vale ressaltar que a discussão teórica e as análises das Cantigas de Marabaixo só foram possíveis porque houve, a princípio, uma densa e criteriosa pesquisa bibliográfica que desse conta e fundamentasse de modo coerente e consistente o desenvolvimento da proposta de pesquisa estabelecida a partir dos objetivos geral e específicos. Essa pesquisa bibliográfica proporcionou base teórica para o debate acerca dos aspectos culturais, literários, históricos e religiosos, com vistas a compreender o gênero poesia oral dos ladrões de Marabaixo. Outra parte dessa literatura foi utilizada como fundamentação para a explanação do contexto histórico no qual as Cantigas de Marabaixo estão inseridas.

A partir dos objetivos traçados inicialmente, é possível afirmar que toda a literatura reunida e utilizada neste estudo foi importante para corresponder às expectativas iniciais, ainda que não haja dúvida de que foi um desafio explorar um objeto de estudo que se caracteriza por ser inconstante, de base oral e produzido para ser musicalizado. Um gênero lítero-cultural em que muitos destes são de autoria coletiva, a partir de tradição oral e da memória coletiva.

O desafio mencionado nos proporcionou o conhecimento de que no Amapá se faz, há muito, poesia com originalidade, com singularidades que somente existem nas Cantigas de Marabaixo. Para confirmar essa premissa, a própria denominação do verso das Cantigas, “Ladrão”, é um exemplo dessa considerável originalidade da literatura amapaense, visto que não há, pelo menos até o presente momento, ocorrência de igual denominação para versos de poesia em outra parte do Brasil.

É perceptível, nesse contexto, que as relações sociais e o modo de compreender a vida à sua volta são fortemente influenciados pelo Ciclo do Marabaixo, e isso, obviamente, quando se trata das comunidades de predominância negra com descendentes de africanos que vieram para o Amapá. A questão da religiosidade, que constitui uma importante significação do Marabaixo para essas comunidades, é um dos elementos que nos fazem entender que existe sim modo diverso enxergar o outro, de compreender a realidade à nossa volta por outro prisma que não o eurocêntrico. Nesse sentido, esta pesquisa evidencia, entre outras questões, a impossibilidade de falar pelo outro, neste caso, as comunidades marabaixeiras, mas sim de, a partir da pesquisa científica e dos estudos literários, problematizar e trazer à baila elementos de nossa própria identidade, fazendo-nos conhecer mais a nós mesmos e o outro.

No primeiro capítulo, podemos conhecer a dinâmica do Ciclo do Marabaixo no Amapá, um percurso de rituais próprios e devoção ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade – expressões máximas que constituem o sentido e o existir do Marabaixo. Por outro lado, os aspectos culturais, através de sua matriz africana imbricada com a cultura amapaense e seus elementos indígenas e amazônicas, e a expressão literária, por meio dos ladrões de Marabaixo, constroem o sentido a que se propõem o Marabaixo: em última instância, o de resistência das tradições culturais e expressões artísticas das comunidades amapaenses de descendência africana, no intuito de resguardar para as gerações futuras esse legado vivo, dinâmico, movente e complexo que são o Marabaixo e suas Cantigas.

A literatura, materializada nas Cantigas de Marabaixo, bem como as práticas culturais e religiosas nos encaminham para uma compreensão de estes constituem um fio condutor que conecta o passado, o presente e a noção de futuro. Essa prerrogativa está evidenciada na Cantiga “Marrocos” (segundo capítulo), na qual podemos perceber uma poesia que registra a origem geográfica e étnica de onde essas comunidades vieram. E, mais que isso, elas possuem uma percepção aguçada de suas realidades política e social, não à toa os ladrões de Marabaixo serem

considerados também como crônica do contexto político local. Exemplo maior disso é a cantiga “Aonde tu vais rapaz”.

Em relação aos ladrões de Marabaixo especificamente, as análises desenvolvidas ao longo desta dissertação, entre outras questões, mostraram-nos que não é possível enquadrar esse gênero da literatura amapaense no que se considera a tradição literária ocidental. Em outras palavras, essas Cantigas de Marabaixo não podem ser analisadas sob a égide dos critérios de análise literária da poesia tradicional escrita para ser lida em suporte físico. Foi preciso, antes de tudo, respeitar a premissa de que esse gênero é diferente desde seu nascimento até sua performance nas rodas de Marabaixo, pois se trata de um gênero lítero-musical que se realiza efetivamente com os personagens da cantadeira, dos tocadores de caixa, dos barracões, e outros elementos. São por essas razões que as Cantigas de Marabaixo fazem parte do contexto da literatura amapaense, porém, não sob a perspectiva da crítica literária tradicional.

É nesse sentido que a afirmativa de que essa poesia ladronista é subversiva do ponto de vista das manifestações literárias consideradas dentro do contexto denominado canônico. É subversiva porque contempla em si mesma a dinamicidade, a dramaticidade, a performance, a musicalidade, além da presença da matriz da poética lusitana. Essa poética atravessou o tempo tratando de temas como o protesto político, o enaltecimento da pátria, o apego à ancestralidade, a devoção ao sagrado e ainda hoje os ladrões são entoados e produzidos, a exemplo da cantadeira e ladronista amapaense Esmeraldina dos Santos.

Podemos considerar também que os ladrões de Marabaixo são documentos históricos. Isso se confirma quando nas análises identificamos fatos e momentos políticos locais que também estão na literatura que se ocupa da História (oficial) do Amapá. Se a literatura é uma das maneiras de narrar a história de um povo, então os ladrões de Marabaixo estão consolidados na história literária do Amapá enquanto fonte de pesquisa sobre a História do Amapá e da Amazônia amapaense.

Para que tenhamos uma noção mais ampla da participação decisiva e da importância dos ladrões de Marabaixo na história da cultura e da literatura amapaense, foram os ladrões de Marabaixo um dos primeiros que expressaram esteticamente, ou seja, por meio da arte (literatura), o momento histórico da implementação do primeiro governo do então Território Federal do Amapá, bem como suas políticas públicas. O trinômio deste governo *Sanear, Educar*

e povoar é emblemático nesse contexto político amapaense de meados das décadas de 1940 e 1950.

Diante dessas considerações e do que foi argumentado, em especial nas análises e discussão teórica, é clarividente a presença de narrativas históricas, aspectos culturais e de memória, do discurso ideológico católico cristão nas letras das Cantigas de Marabaixo. Revela-se, desse modo, a maneira pela qual o Marabaixo e os versos de ladrões fazem parte de uma construção histórica e de identidade cultural e religiosa no contexto amapaense.

O presente trabalho ganha significativa importância na medida em que esta pesquisa contribui para o Amapá e o campo dos estudos sobre cultura e literatura, visto que ainda há uma relativa carência de pesquisas e trabalhos publicados sobre as Cantigas de Marabaixo de perspectiva dos estudos literários. E de modo algum há a pretensão de que esta Dissertação seja considerada a de maior destaque. O intuito é de apenas contribuir para os campos de estudos mencionados e proporcionar uma ponte, uma espécie de elo de ligação entre o conhecimento científico produzido na academia e a sociedade em geral, consolidando, dessa maneira, dois dos tripés fundamentais da universidade pública brasileira – a pesquisa e a extensão.

REFERÊNCIAS

- ACIOLLY, Sheila; SALES, Sandro G. **Marabaixo: identidade social e etnicidade na música negra do Amapá**. 2012. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/5/56/GT2-002-Marabaixo-Sheila_e_Sandro.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.
- ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. Oneida Alvarenga (Org). 2. ed. - Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pro Memória.
- ARAÚJO, N. M. **Mar a cima, Mar a baixo: De ladrão em ladrão a saga de uma nação**. Macapá – AP. Confraria Tucuju, 2004.
- ARAÚJO, Nilson Montoril de. **Aristides Piróvano, 1º Bispo de Macapá**. 2013. Disponível em: <http://montorilaraujo.blogspot.com/> - Acesso em: 20 de ago. de 2019.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. Editora: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, W. **Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)**. Tradução: João Barrento, Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2018.
- BHABHA, K. H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Loureço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 5ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- BRUGIONI, E. **Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto**. Campinas, SP. Ed. Unicamp, 2019.
- CALDAS, Y. P. SOUZA, M. A. **O Jornal Amapá e a literatura amapaense: os anos entre 1945 e 1968**. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras>. Acesso em: 21 de jan. 2021.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- CANDIDO, A. Cururu. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate. V 0i0.8635987. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635987>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- CANTO, F. P. Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como lócus das identidades amapaenses. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.
- CANTO, F. **A Água Benta e o Diabo**. Macapá- AP. FUNDECAP, 1998.
- CASCUDO, L. C. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo, SP. Ed. Global, 2006.

- COELHO, Helen Costa. **Discurso religioso nos ladrões de Marabaixo: relações culturais na constituição do sujeito-fiel**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional) – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2015.
- COMPILAÇÃO LINGUÍSTICA. (ORG) Ivan Vale de Sousa. Curitiba, Paraná, Atena, 2016.
- DAVIS, D. J. **Afro-brasileiros hoje**. Trad. Felipe Lindoso. São Paulo: Summus Editorial, 2000.
- DURÃO, F. A. **O que é crítica literária?** São Paulo, SP. Parábola Editorial, 2016.
- FERNANDES, F. A. G. **Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil**. (ORG). Londrina: Ed. Edel, 2003.
- FISCHER, L. A. O fim do cânone e nós com isso – Passado e presente do ensino de literatura no Brasil. **Remate de Males**. Campinas, SP, v. 34, n. 2, pp 573-611, 2014.
- FRYE, N. **A imaginação educada**. Tradução de Adriel Teixeira, Bruno Gerardine e Cristiano Gomes. Campinas, SP: Vide Editorial, 2017.
- FRYE, N. **Anatomia da Crítica: quatro ensaios**. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo. Ed. É Realizações, 2013.
- FONTANA, Riccardo. **As obras dos engenheiros militares Galluzzi e Sambuceti e do arquiteto Landi no Brasil colonial do séc. XVIII**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GONDIM, L. P. **Representação e imagens de si nas toadas de bumba-meu-boi**. Dissertação (Mestrado em teoria literária e literaturas). Universidade De Brasília, 2014.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2013.
- JOBIM, J. L. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. Makunaima; Boa Vista, RJ: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.
- KI-ZERBO, J. **História geral da África: África desde 1953**. Brasília: UNESCO, 2010
- JUNIOR, H. P. L; LEMOS, A. L. Hortelã. Disciplina de Medicina de Urgência e Medicina Baseada em Evidências da Universidade Federal de São Paulo — **Escola Paulista de Medicina** (Unifesp-EPM), Centro Cochrane do Brasil, 2012.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1990.
- LOBATO, S. S. **Educação na fronteira da modernização: a política educacional no Amapá (1944-1956)**. São Paulo, 2009.

LOBATO, Sidney da Silva. **A cidade dos trabalhadores: insegurança estrutural e táticas de sobrevivência em Macapá (1994-1964)**. São Paulo, SP, 2013. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, USP, 2013.

LOBATO, Sidney da Silva. Experiências de exclusão urbana no cotidiano macapaense (1944-1964). **Saeculum - Revista de História**. João Pessoa; jan./jun. 2015.

LUNA, V. X. **Escravos em Macapá Africanos Redesenhando a Vila de São José de Macapá, 1840-1856**. Macapá, AP. Editora da UNIFAP, 2011.

MATOS, K. S. L. **Nas trilhas da experiência: a memória, a crise e o saber do movimento popular**. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 1998.

MATTOS, R. A. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo; Ed. Contexto, 2007.

MACHADO, Sândala Cristina da Soledade. **A festa do Divino, nos dois lados do Atlântico**. **Revista Tempo Amazônico** - ISSN 2357-7274 | V. 1 | N.2 | janeiro-junho de 2014 | p. 34-49.

NUNES, J. G. **Confiança no Amapá: impressões sobre o Território**. Senado Federal, Brasília, 2012.

NUNES PEREIRA. **O sairé e o marabaixo: tradições da Amazônia**. Rio de Janeiro: Gráfica Ouvidor, 1951.

OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMME, Karl Erik (org). **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio, 2008.

ORO, A. P.; STEIL, C. A. **Globalização e religião**. Petrópolis: Vozes, 1997.

ORTEGA Y GASSET, J. **Meditações do Quixote**. Tradução: Ronald Robson. Campinas, SP. Vide Editorial, 2019.

PENNAFORT, Hélio. Na falta dos autênticos, qualquer um servia pra comunista. *Jornal do Dia*, 16 de novembro de 1997. Página A4, Macapá: 1997.

RIBEIRO, K. N. B. **As tradições que narram o passado: trajetória, resistências, memórias e narrativas**. XIV Encontro Nacional De História Oral. UNICAMP-SP. 2018).

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá: da autonomia territorial ao fim do janarismo – 1943 a 1970**. Macapá – AP. Ed. Gráfica O Dia S.A, 1998.

SANTOS, E. **A onça**. Brasília – DF. Ed. Da autora, 2020.

SILVA, A. J. S. **A cultura negra no Amapá: histórias, tradição e políticas públicas**. Macapá: Lê Arte Editora, 2014.

SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TAYASSU, Catitu. Práticas Ancestrais, Práticas Oraís: ouvir, cantar, contar, ler, narrar, perpetuar. *In*: Eudes Fernando Leite; Frederico Fernandes (org). **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012. p. 45-67.

VIDEIRA, P. L. **Batuques, Folias e Ladainhas: a cultura do quilombo do Cria-ú em Macapá e sua educação.** Fortaleza: UFC, 2013.

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

TAVARES, B. **Contando histórias em versos: Poesia e Romancero Popular no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a “literatura” medieval.** Tradução: Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira E Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZUMTHOR, P. **A memória das vozes.** Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello (Orgs). São Paulo: Assimetria Editora, 2018.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – Letras de Cantigas de Marabaixo

Aonde tu vais rapaz?

(Raimundo Ladislau)

1. Aonde tu vais rapaz (Domínio Público)

Refrão

**Aonde tu vais rapaz
Por esses caminhos sozinhos
Eu vou fazer a minha morada,
Lá nos campos do Laguinho**

Dia primeiro de julho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando “viva!”
Ao nosso governador

Refrão

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
Se a Santa Ingrácia não fica
Como a minha há de ficar

Refrão

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

Refrão

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

Refrão

Não sei o que tem o Bruno
Que anda falando só
Será possível meu Deus
Que de mim não tenha dó

Refrão

A Avenida Getúlio Vargas
Tá ficando que é um primô
As casas que foram feitas

Foi só pra morar doutô

Refrão

Estava na minha casa
Sentada não tava em pé
O meu amigo chegou
Cafuza faz um café

Refrão

Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary e Icoaracy
Não saírem do Amapá

Refrão

Eu cheguei na tua casa
Perguntei como passou
Rapaz eu não tenho casa
Tu me dá um armador

Recorte 1

Aonde tu vais rapaz
Por esses caminhos sozinho
Eu vou fazer a minha morada,
Lá nos campos do Laguinho

2. Marrocos

(Domínio Público)

Refrão

**Vimos lá de Marrocos
para uma vila habitar
Revivemos nossa história
num cantinho do Amapá**

Sopram os ventos africanos
Navios seguem para outro lado
Em seus porões desumanos
Vem os nossos antepassados.
Saímos de Portugal
com Destino a Belém

(Refrão: bis)

Deixamos nossas famílias
e nossos amigos também.
Sofrendo todo tipo de maus-tratos
E todo tipo de agravo
Desembarca em Mazagão
Com a condição de Escravo.

(Refrão: bis)

3. Maria do Céu

(Domínio Público)

Refrão

Ai viva eu viva minha mãe também (bis)
Ai viva Maria do Céu e mais seu filho em Belém
Maria do Céu
Maria do Céu e mais os seus filho em Belém

Divino Espírito Santo, Divino Consolador (bis)
 Consolai as nossas almas quando desse mundo eu for
 As nossas almas,
 As nossas almas quando desse mundo eu for

Refrão

Vou por aqui abaixo como quem vai a um mandado (bis)
 Receber a croa da Santíssima Trindade
 Receber a croa
 Recebera croa da Santíssima Trindade

Refrão

A Pomba do Divino já voou já foi embora (bis)
 Saiu na quarta-feira chegou no dia da hora
 Saiu na quarta-feira
 Na quarta-feira chegou no dia da hora

Refrão

Ai no dia da hora quando a missa entrou (bis)
 A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou
 A Nossa Senhora
 A Nossa Senhora lá no Céu se alegrou

Refrão

Se alegrou com prazer e alegria
 Ai Jesus Cristo é o Rei da Glória e Filho da Virgem Maria
 Jesus Cristo é o Rei da Glória
 É o Rei da Glória Filho da Virgem Maria

Refrão

Ai hortelã da Boa Fé (bis)
 Ai por aqui passou o Bom Jesus de Nazaré
 Passou por aqui
 Passou por aqui o Bom Jesus de Nazaré

4. Guardariô

(Domínio Público)

Eu amanhã vou embora, guardariô

**Eu não sou daqui, sou de Gurupá
Vou fazer um sambinha, guardariô
Pra menina sambar, guardariô**

Tocador toca essa caixa, guardariô
Eu também sou tocador, guardariô
Só que a caixa que eu trazia, guardariô
Caiu no rio e molhou, guardariô

Refrão

Donde que vem tanta água, guardariô
E no mundo não havia, guardariô
Quem vem lá das cinco fontes, guardariô
Do Rosário de Maria, guardariô

Refrão

Do Rosário de Maria, guardariô
Quem reza com devoção, guardariô
Não morre sem sacramento, guardariô
Nem também sem confissão, guardariô

Refrão

Não morre sem sacramento, guardariô
Nem também sem confissão, guardariô
Assim disse Jesus Cristo, guardariô
Quando encontrou com Adão, guardariô

Refrão

Valei-me, Nossa Senhora, guardariô
Senhora da Conceição, guardariô
Marabaixo e o Baraka, guardariô
É cultura e tradição, guardariô

Refrão

Não me fale em Marabaixo, guardariô
Que me dói no coração, guardariô
Me lembro de Ladislau, guardariô
E do mestre Julião, guardariô

Refrão

Cajueiro pequenino, guardariô
Quem te derrubou no chão, guardariô
Foi um golpe de machado, guardariô
Que feriu meu coração, guardariô

Refrão

Vou-me embora, vou-me embora, guardariô
 Pra minha terra eu vou, guardariô
 Eu aqui não sou ninguém, guardariô
 Mas na minha terra eu sou, guardariô

5. Eu tenho fé em Deus

(Domínio Público)

Refrão

**Eu tenho fé em Deus
 E mais na Sagrada Maria
 Ora a quem Deus promete não falta
 Não quero saber de ti**

Firmino Antônio de Souza
 Bom tocador de viola
 Ora a mandioca já tá pouca
 Cafusa que vá embora

Refrão

Tenho o meu anel de ouro
 Na palma da minha mão
 Foi o malvado do caboclo
 Que comeu o meu rolão

Refrão

Vou fazer
 E os urubus te comendo
 E os teus ossos na bandeja
 Pela rua se vendendo

Refrão

Tenho uma dor no peito
 E outra no meu coração
 Quanta saudade que eu sinto
 Da minha grande paixão

Refrão

Menina se queres vamos
 Não se ponha a imaginar
 Quem imagina cria medo
 Quem tem medo não vai lá

6. Eu tinha mamãe eu tinha

(Domínio Público)

Refrão

**Eu tinha mamãe eu tinha
Eu tinha meu passarinho
Estava preso na gaiola
Bateu asa e foi embora**

Bateu asa e foi embora
Foi ao ar e foi ao chão
Pôs a asa e pôs o bico
Dentro do meu coração

Refrão

Eu tinha o meu cavalo
Chamado Recarrumão
Eu sou Manoel dos Anjos
Do torrão da Conceição

Refrão

Eu tinha o meu cavalo
Chamado Recarrumão
Foi o seu Manoel dos Anjos
Que me ensinou o ladrão
E mandou que eu cantasse
No largo desse torrão

Refrão

Coitada da minha irmã
Que tanto se consumia
Cantava o dia inteiro
A pino do meio dia
Rouxinol já foi embora
Ao bater da Ave Maria

Refrão

Quem cantar esse ladrão
Cante ele com alegria
Que o seu Manoel dos Anjos
É um homem de agonia

Refrão

Valei-me Nossa Senhora
Senhora da Conceição
O sustento que ela dava
Sangue do meu coração

Refrão

Não me cante esse ladrão
Que me dói no coração
Me lembro do Joaquim Ramos
Que está debaixo do chão