



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

ALINE MONTEIRO DOS SANTOS

POESIA E PERFORMANCE EM MACAPÁ:
A CIDADE COMO PALCO E O CORPO COMO TEXTO

Macapá – Amapá

2023

ALINE MONTEIRO DOS SANTOS

POESIA E PERFORMANCE EM MACAPÁ: A CIDADE
COMO PALCO E O CORPO COMO TEXTO

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. Yurgel Pantoja Caldas.

Macapá – Amapá

2023

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP) Biblioteca Central/UNIFAP-
Macapá-AP
Elaborado por Mário das Graças Carvalho Lima Júnior – CRB-
2 / 1451

S237 Santos, Aline Monteiro dos.
Poesia e performance em Macapá: a cidade como palco e o corpo como texto
/ Aline Monteiro dos Santos. - Macapá, 2023.
1 recurso eletrônico. 90 folhas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-
graduação em Letras, Macapá, 2023.
Orientador: Yurgel Pantoja Caldas.

Modo de acesso: World Wide Web.
Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Poesia. 2. Performance. 3. Macapá. I. Caldas, Yurgel Pantoja, orientador. II.
Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 869.1

ALINE MONTEIRO DOS SANTOS

**POESIA E PERFORMANCE EM MACAPÁ: A CIDADE
COMO PALCO E O CORPO COMO TEXTO**

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. Yurgel Pantoja Caldas.

Data da aprovação: 22/12/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador(a): Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas
Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Profa. Dra. Ingrid Lara de A. Utzig
Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Prof. Dr Alisson Marcos Leão da Silva

Universidade do Estado do Amazonas

Local: Campus Marco Zero do Equador

Universidade Federal do Amapá

Macapá-Amapá

DEDICATÓRIA

Para as minhas avós Alzira e Helena.

Para Lílian Latties (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus pela saúde e energia que me fizeram chegar até o fim dessa jornada.

À minha mãe Maria Izabel Monteiro pelo amor infinito.

À minha irmã Adriane Monteiro pelo apoio incondicional, por depositar em mim a confiança de que eu seria capaz de concluir mais este sonho, obrigada por ser meu melhor exemplo de dedicação e honestidade.

Às minhas amigas Elizângela Miranda e Cristiani Barros pelo apoio e amizade dedicados a mim desde a época da graduação em nossa eterna turma Letras – 2006.

Às minhas avós Dona Alzira e Dona Helena pela inspiração e por configurarem em mim o significado real da palavra resistência.

Às minhas queridas amigas do mestrado Elane Viana, Rosana Mendes, Malena Vidal e Elizabete Waiana por compartilharem comigo os medos, as angústias, as inseguranças, as dúvidas inerentes ao processo da pesquisa científica, mas que compartilharam também atenção, companheirismo, afeto e muito conhecimento, com certeza essa trajetória não seria a mesma sem vocês.

A todos os professores do PPGLET pela dedicação, pelo incentivo e pela partilha e construção do conhecimento, em especial à professora Natali Fabiana Costa pelas aulas incríveis e inspiradoras e que no meio de todo esse processo agraciou-me com uma escrita tocante ao prefaciar meu livro Peixe-poema.

Ao meu querido mestre e orientador professor Yurgel Caldas por confiar a mim o primeiro estudo realizado acerca da poesia performática de Macapá, além de todo suporte e orientações a mim oferecidos, gratidão eterna.

À coordenação do Programa de Mestrado em Letras (PPGLET) por iniciar esse importante e necessário projeto que aprofundará ainda mais as pesquisas nas áreas de linguística e literatura em toda região Amazônica, principalmente em nosso Estado do Amapá.

E por fim, meu agradecimento muito especial aos artistas que estão neste trabalho de pesquisa e que agora farão parte da minha história eternamente. Negra Aurea, Graça Senna, Adriana Abreu, Herbert Emanuel e Loran Ferreira,

obrigada por fazerem de Macapá a musa de suas artes, e através delas, nos contarem a história que os livros não contam, por colocarem em cena personagens que a história oficial apagou, mas que através dessa poesia em movimento nos fazem lembrar diariamente que a cultura popular está viva e que como um rio corre em direção ao seu público.

“Ler um poema é ouvi-lo com os olhos; ouvi-lo é vê-lo com os ouvidos” (Octavio Paz).

“Todo artista tem de ir aonde o povo está” (Fernando Brant/ Milton Nascimento).

“Verdadeiras são as trajetórias, trans histórias contarão” (Loran Ferreira).

RESUMO

Este trabalho buscou descrever o movimento poético performático na cidade de Macapá enquanto fenômeno social e urbano. Partindo da interlocução das teorias acerca do estudo das literaturas pós-coloniais, dentre elas, a colonialidade do poder, estruturada nas relações raciais e patriarcais que sustentam essa matriz (Walter D. Mignolo); do entrelugar de uma literatura que viveu e vive o extermínio de seus traços originais (Silviano Santiago); e os modos de abordagem do texto literário em contexto amazônico, como a Teoria da falta (José Luís Jobim) e a teoria do Vazio cultural (Roberto Mibielli), além de análise das apresentações dos artistas estudados a partir dos conceitos de performance de Renato Cohen, Jorge Glusberg e Paul Zumthor. As performances analisadas revelaram diversas temáticas abordadas como a questão racial, indígena, feminista e o corpo transgênero e o não-binário. Este trabalho objetiva compreender as dinâmicas desse movimento artístico, além de identificar seus personagens, público e os discursos desses textos-corpos. A partir disso, importa discutir as relações construídas entre o espaço urbano enquanto lugar de transformações por meio das políticas de Estado, o corpo enquanto texto capaz de criar linguagens que expressem a memória e as influências de uma cultura negra, indígena e ribeirinha e, por último, a poesia enquanto arte engendrada da linguagem social, bem como seus impactos na cultura e na sociedade locais.

Palavras-chave: poesia; performance; corpo como texto; Macapá.

RESUMÉ

Ce travail a cherché à décrire le mouvement poétique performatif dans la ville de Macapá en tant que phénomène social et urbain. À partir de l'interlocution des théories sur l'étude des littératures postcoloniales du pouvoir, structurée dans les relations raciales et patriarcales qui soutiennent cette matrice (Walter D. Mignolo) ; l'entre-lieu d'une littérature qui a vécu et vit l'extermination de ses traits originels (Silviano Santiago) ; et les manières d'aborder du texte littéraire en contexte amazonien, comme la théorie du manque (José Luis Jobim) et la théorie du vide culturel (Roberto Mibielli), en plus d'analyser les présentations des artistes étudiés sur la base des concepts de performance de Renato Cohen, Jorge Glusberg et Paul Zumthor. Les performances analysées ont révélé plusieurs thématiques abordées, telles que les questions raciales, autochtones, féministes et le corps transgenre et non binaire. Ce travail vise à comprendre la dynamique de ce mouvement artistique, en plus d'identifier ses personnages, son public et les discours de ces textes-corps. A partir de là, discuter des relations construites entre l'espace urbain comme lieu de transformations à travers les politiques de l'État, le corps comme texte capable de créer des langages qui expriment la mémoire et les influences d'une culture noire, indigène et riveraine et, enfin, la poésie en tant qu'art engendré à partir du langage social, ainsi que ses impacts sur la culture et la société locales.

Mots-clés : poésie ; performance ; corps sous forme de texte ; Macapá.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I - MACAPÁ: UM PALCO NO MEIO DO MUNDO	18
1.1 UMA CAPITAL NO MEIO DO MUNDO.....	18
1.2 A LITERATURA AMAPAENSE.....	25
1.3 A CENA CULTURAL E LITERÁRIA DE MACAPÁ: representações de uma cultura oral.....	33
CAPÍTULO II - MOVIMENTOS SOCIAIS URBANOS: UMA REINVIDICAÇÃO DA FALA	38
2.1 - COLONIALIDADE E HIERARQUIA LINGUÍSTICA: UMA ARTE AINDA DOMESTICADA?.....	38
2.2- DO ENTRE-LUGAR AO VAZIO CULTURAL.....	42
2.3 - LUGAR DE FALA: QUANDO O CORPO SUBALTERNO GRITA.....	47
2.4 - POESIA E PERFORMANCE: A POÉTICA EM CENA.....	51
CAPÍTULO III - O MOVIMENTO POÉTICO PERFORMÁTICO EM MACAPÁ	55
3.1 OS AUTORES.....	55
3.1.1 Negra Aurea.....	55
3.1.2 Graça Senna.....	56
3.1.3 Grupo de Poesia Tatamirô.....	58
3.1.4 Loran Ferreira.....	59
3.2 O PÚBLICO.....	60
3.3 A POESIA, O CORPO E A CIDADE: UM RIO, MUITOS AFLUENTES.....	63
3.3.1 A poesia histórica de Negra Aurea.....	64
3.3.2 Graça Senna e a poesia que nasce da fé.....	68
3.3.3 A poesia ancestral do grupo Tatamirô.....	71
3.3.4 Loran Ferreira e as identidades de um corpo trans na Amazônia.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Em um contexto em que a literatura periférica encontra-se em grande ascensão, Heloisa Buarque de Hollanda na abertura do livro *Vozes Marginais na Literatura* diz que esse crescimento acaba por revelar grandes fenômenos orgânicos ligados de maneira muito profunda às especificidades de cada experiência social revelada, mostrando uma grande afirmação cultural desses sujeitos e de suas comunidades. E é nesse caminho que esta pesquisa busca conhecer o movimento poético performático que acontece na cidade de Macapá, com o objetivo de compreender suas dinâmicas e relações entre poesia, corpo e cidade e, partir disso, perceber quais experiências sociais estão por trás desse fenômeno cultural.

Arfuch (2019), ao pensar o espaço urbano enquanto lugar de multiplicidade, hibridação e interação de todos os tipos, vê a cidade enquanto produto de inter-relações imprevisíveis aos seus planejamentos de uso, mas também às formas de viver e a seus trânsitos. Logo, não poderemos falar também em identidades determinadas pelo espaço, mas no resultado dessas tensões e interações: “o espaço urbano define de alguma forma seus personagens, mas também é definido por elas” (ARFUCH, 2019, p. 16).

A partir dessa perspectiva da cidade enquanto protagonista de grandes mudanças, e não mero espaço em que ocorrem grandes movimentos culturais importantes para a chamada literatura amapaense, no primeiro capítulo deste trabalho, descrevo relevantes transformações pelas quais passou o espaço urbano de Macapá para que hoje se tornasse esse lugar de diálogos entre a própria cidade, os artistas e seus públicos.

Dentre essas transformações estão a criação do Território Federal do Amapá na década de 40 e sua estadualização na década de 80 a partir da Constituição Federal de 1988. Tais fatores impactaram diretamente na formação cultural do Amapá, sobretudo na literatura que em suas narrativas oficiais nasce na década de 40 com a vinda de escritores e intelectuais de outros lugares, principalmente do estado do Pará a convite do então governador do Território Federal do Amapá Janary Nunes, com o intuito de movimentar seu cenário cultural.

Nesse contexto, é possível considerar que não havia uma valorização ou reconhecimento de movimentos culturais mais populares como o do Marabaixo, que sofreu inúmeras tentativas de apagamento por instituições como a igreja católica e o próprio Estado. Mas essas tentativas não impediram que esse movimento se tornasse a maior manifestação cultural do Amapá, tornando-se símbolo de resistência e que está presente em outras vertentes culturais, tais como na poesia e na música amapaenses.

O capítulo dois desta pesquisa é destinado à fundamentação teórica acerca dos movimentos sociais urbanos enquanto uma reivindicação da fala. Partindo do estudo das teorias literárias pós-coloniais, Mignolo (2017, p. 9) diz que as estruturas que sustentam a matriz colonial do poder são constantemente articuladas através da diferença colonial e imperial, baseada principalmente no “nó histórico-estrutural racial” em que essas diferenças foram ancoradas, formando também hierarquias de classe, na divisão internacional do trabalho entre centro e periferia, de gênero/sexo, espiritual/religiosa, estética, epistêmica, linguística e uma concepção do sujeito moderno oriundo do Renascimento europeu, servindo de referência para a divisão racial e o racismo no mundo.

Então, é nessa perspectiva que o cânone literário é construído e mantido em uma relação hierárquica de poder entre dominador e dominado, em que a resultante mostra-se em “fixar a superioridade do colonizador, degradar o ‘primitivismo’ do colonizado e relegar à periferia qualquer manifestação cultural e literária da colônia” (BONNICI, 1998, p. 16), enquanto as literaturas pós-coloniais são uma resposta ao centro, acontecendo na subversão, cujas estratégias baseiam-se na reinterpretação das obras do cânone europeu e em sua reescrita a partir de uma visão pós-colonial (BONNICI, 1998).

Um entre-lugar pensado por Santiago (2019), firmado fortemente na colonização através dos códigos linguístico e religioso em que há a troca pelos povos nativos de seus idiomas pela língua do colonizador europeu, cuja unidade de uma única língua e um único deus é o que importa, assim, fazendo-se desses povos seus próprios espelhos. Segundo Santiago (2019), a contribuição da América Latina para o Ocidente é muito significativa quando da sistemática destruição desses conceitos de unidade e pureza.

É possível pensar numa perspectiva da Amazônia a partir de Jobim (2020), o qual apresenta as teorias da falta como os modos de abordagem dessa região enquanto herança do Novo Mundismo – o que seriam as representações do Novo Mundo a partir da Europa. Nesse sentido, a Europa existe como o modelo a ser imitado, assim, o que não existisse no Novo Mundo e fosse considerado relevante na Europa deveria ser visto como “falta” (ausência).

O capítulo três dessa dissertação discorre acerca do movimento poético performático de Macapá, partindo da apresentação de quatro autores que desenvolvem suas performances no contexto urbano de Macapá. Em seguida, foi feita uma análise do papel do público enquanto receptor/leitor dessa literatura. A análise segue para as performances de cada artista, observando seu modo de produção, a dinâmica de suas apresentações, as relações de corpoeticidade presentes em suas obras, além de suas representações culturais.

Para isso, este trabalho constituiu-se enquanto pesquisa do tipo exploratória pelo levantamento de informações sobre dado objeto a partir da delimitação de um campo de trabalho, a fim de mapear os modos de manifestação do referido objeto. Tal investigação se caracteriza também por ser de natureza bibliográfica, pois é alcançada através de registros disponíveis, resultantes de pesquisas anteriores em fontes como teses, livros e artigos científicos (SEVERINO, 2007, p. 123).

Importante destacar também a pesquisa documental em *sites* e outras páginas como *blogs* e redes sociais de artistas de Macapá para a realização de descrição de suas respectivas performances poéticas, que devido ao período pandêmico da Covid-19, tiveram suas apresentações presenciais interrompidas para o cumprimento de medidas sanitárias de biossegurança determinadas pelo governo do Amapá.

Sobre o levantamento bibliográfico, optou-se por uma seleção de obras sob a perspectiva da teoria pós-colonial, por se tratar de estudos relacionados à Amazônia – espaço que passou pela experiência da colonização; por isso, segundo Bonnici (1998, p. 07), faz-se necessário o levantamento de questões acerca, sobretudo, da reinterpretação e da reescrita de obras canônicas ocidentais enquanto resposta ao colonizador.

O percurso metodológico segue para a seleção de artistas macapaenses que se enquadram em determinados parâmetros para a realização deste estudo. Tais parâmetros consistiram, primeiramente, na localização das apresentações que aconteceram na área urbana de Macapá, com o intuito de se obter um primeiro levantamento dessa expressão literária.

Em seguida, a seleção também se deu através de uma primeira análise do discurso desses sujeitos, cujos temas abordaram questões relacionadas à opressão e ao silenciamento de sociedades pós-coloniais inerentes a uma ideologia do sujeito (BONNICI, 1998, p. 7), tais como as pautas feministas, das religiões de matriz africana, de questões raciais e indígenas e sobre o corpo trans ou não-binária.

O método utilizado para chegar até esses artistas foi a amostragem em “bola de neve”, que consiste na utilização de uma cadeia de referência para o estudo de grupos sociais considerados difíceis de serem acessados ou estudados e quando não há exatidão acerca da sua quantidade (VINUTO, 2014, p. 201). No caso dos artistas selecionados para esta pesquisa, justificase a utilização desse método em função de ainda não haver estudos que abordem a poesia performática que ocorre na área urbana de Macapá, portanto, não há uma exatidão de dados sobre esse tipo de movimento artístico.

Este tipo de amostragem tornou-se necessário também por tratar-se de uma pesquisa que demanda o conhecimento de pessoas pertencentes ou que são reconhecidos por determinado grupo social para, assim, localizar e identificar informantes para a realização do estudo (VINUTO, 2014, p. 201).

Para chegar ao conhecimento dos trabalhos dos artistas do grupo Tatamirô, de Negra Aurea e Graça Senna e entendê-los enquanto artistas performáticos, fez-se necessário o acompanhamento de suas apresentações fossem elas presenciais ou não, obtendo-se informações a partir de outros artistas os quais eu obtinha mais acesso. No caso de Loran Ferreira, o conhecimento acerca do seu trabalho aconteceu a partir de uma indicação de outra poeta que faz parte do seu ciclo, ou seja, escritores residentes no município de Santana (Amapá) e que trabalham a temática LGBT e periférica desse lugar e da própria cidade de Macapá.

Os objetivos desse método consistem em uma maior compreensão do tema, promovendo uma ampliação desse estudo, além do desenvolvimento de métodos utilizados nas fases subsequentes da pesquisa (VINUTO, 2014, p. 201). Logo, a escolha desse método busca uma compreensão maior acerca desse fenômeno cultural que é a poesia performática de Macapá.

CAPÍTULO I - MACAPÁ: UM PALCO NO MEIO DO MUNDO

1.1 UMA CAPITAL NO MEIO DO MUNDO

Macapá é a capital do Amapá, estado localizado ao extremo norte do país, onde faz divisa com o estado do Pará, com a Guiana Francesa e com o Suriname. O município situa-se ao sudoeste do estado, com população estimada, em 2021, de 522.357 habitantes. Macapá é banhada pelo rio Amazonas e única capital brasileira cortada pela linha imaginária do Equador, que divide o mundo em dois hemisférios.

Ao se falar da cidade de Macapá e suas especificidades histórico-geográficas e culturais, faz-se necessário iniciar este capítulo com dois conceitos mais gerais, porém importantes para esta discussão; são eles os conceitos de cidade e de município. Sobre a definição de cidade, o dicionário *online* Aulete informa que:

(ci.da.de)

sf.

1. Área densamente povoada, onde se concentram residências, vias de transporte e os locais em que se dão várias atividades econômicas e sociais da população, e que se distingue das áreas rurais à sua volta
2. Restr. Cidade (1) de área e população comparativamente grandes, que abriga intensa e extensa atividade comercial, industrial, cultural, administrativa etc.
3. O conjunto dos habitantes da cidade: "... A cidade está toda entre a Arcada e São Bento..." (Eça de Queirós, *Os Maias*)
4. Bras. Sede de município.
5. Bairro que concentra as atividades comerciais e os serviços de uma cidade; CENTRO
6. Fig. O ambiente ou modo de vida nas grandes cidades, por oposição ao campo, ao modo de vida agrícola; esp.: a grande concentração e variedade de atividades e oportunidades de trabalho, ou as condições de vida, menos dependentes dos ciclos naturais ou agrícolas e mais ditadas por convenções sociais, interesses econômicos etc. (CIDADE, 2023)

E sobre o conceito de município, a mesma fonte mostra que:

(mu.ni.cí.pi:o)

sm.

1. No Brasil, divisão administrativa autônoma dentro de cada um dos estados (províncias) da federação
2. Extensão territorial em que a municipalidade exerce sua administração
3. P.ext. Todo o serviço da administração municipal: *Ambos estão trabalhando no município*
[F.: Do lat. *municipium, i.*] (MUNICÍPIO, 2023)

Em resumo, temos a cidade enquanto o espaço urbano que irá concentrar um maior número de pessoas e, portanto, com maior acúmulo de atividades econômicas e sociais. Ao passo que município será o território que delimita um espaço geográfico determinado, considerando os seus limites. Avançando um pouco mais sobre a definição de cidade, segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), esse espaço urbano é caracterizado a partir da definição de alguns elementos como a delimitação político-administrativa, a densidade demográfica, a ocupação econômica da população e também o seu modo de vida (IBGE, 2017).

Assim, quanto à construção da ideia de urbano – muito associada à noção de cidade –, Veiga, Matta e Veiga (2017, p. 60) apontam para a constante reinvenção desse espaço para o suprimento das necessidades humanas, sendo de extrema relevância a sua compreensão através dos processos capitalistas de urbanização pelos quais esse espaço teria passado:

Outras pesquisas recentes levam em consideração formas de entendimento com base em definições conceituais que sugerem a análise do espaço, como superfície, alterado pelo homem para adequá-lo às suas necessidades culturais, econômicas e sociais. Desse modo, cria possibilidades de classificação abarcando uma gama de construções teóricas que as definam com mais propriedade do que a dualidade entre urbano e rural. Como exemplo tem-se fazendas urbanizadas, com infraestrutura entremeadas por longas superfícies ocupadas por culturas permanentes e/ou temporárias marcando o espaço agrário, alterados pelo homem, embora não seja cidade, está dotado de alta tecnologia e infraestrutura necessária para a otimização da sua produção.

Sob esse aspecto, quando nos propomos a compreender um movimento social urbano – que é a poesia produzida na cidade de Macapá – é necessário analisar e entender como se deu o processo de formação do espaço onde esse fenômeno ocorre, enquanto local de constantes transformações e de características únicas.

Assim, vamos ao encontro de vestígios e informações acerca desse movimento literário que se origina naquela cidade.

Sobre a territorialidade do Estado do Amapá, dois grandes momentos tornaram-se marcantes quando pensamos em suas mudanças espaciais e sociais, que foram a transformação em Território Federal na década de 40, desmembrando-se do Estado do Pará, e a criação do Estado do Amapá através da Constituição Federal de 1988.

Segundo Porto (2005, p. 11993), algumas questões motivaram a criação do Território Federal do Amapá, como as de cunho geopolíticas:

Desde o período colonial, ocorreram conflitos entre Portugal e outras nações europeias (Espanha, França, Inglaterra, Holanda), na foz do rio Amazonas, visando a ocupação, a defesa e a exploração das potencialidades das terras recém descobertas, chegando-se a construir fortes para garantir a defesa deste espaço. Como resposta, Portugal cria a Capitania do Cabo Norte. Dentre as potencialidades de maior destaque encontradas em terras correspondentes ao atual Amapá, cita-se a aurífera, que serviu de justificativa para a intenção de expansão dos franceses no início do século XVIII e no final do século XIX, como também na tentativa de se criar uma república (o Cunani), em meados do século XIX. Essa preocupação pela defesa da fronteira foi retomada na década de 1940 sob a justificativa da “defesa nacional”.

O processo de criação do território do Amapá justificou-se, assim, através da necessidade de defesa das fronteiras contra invasões estrangeiras, situação pela qual passavam não apenas essa região, mas todas que eram vistas como “áreas longínquas, inóspitas e insalubres, especialmente amazônicas” (SANTOS, 2006, p. 18), segundo fala do então presidente do Brasil à época, Getúlio Vargas. Essa redivisão política, ainda de acordo com Santos (2006, p. 19), foi concretizada em 13 de setembro de 1943 através do Decreto-Lei nº 5.812, observada a proposta do então geógrafo Everardo Beckheuser e de recomendações do Conselho de Segurança Nacional. Sobre a extensão do território do Amapá à época:

A área do território do Amapá abrangia totalmente os municípios de Macapá e Amapá, e parcialmente os de Mazagão e Almeirim, vindo a ser diferente da ideia inicial dos técnicos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) encarregados de definir os limites das unidades administrativas criadas em 1943. À princípio, a extensão desse Território seria acrescida em mais 207.950 km² com porções de terras dos municípios de Alenquer, Monte Alegre, Óbidos e

Prainha; e de outras do município de Almeirim (SANTOS, 2006, p. 20-21).

As bases aéreas do município de Amapá e de Belém do Pará eram tidas como pontos estratégicos para a proteção do Atlântico Norte e da Amazônia, nesse contexto dos conflitos da Segunda Guerra Mundial, ameaçada por invasões alemãs, além do apoio japonês, devido à disputa da produção brasileira da borracha (SANTOS, 2006, p. 21).

O processo de ocupação e ordenamento do Amapá acontece, em grande parte, devido a alguns fatos marcantes do seu período territorial, como o estabelecimento de uma política de colonização na década de 1950 pelo governo de Janary Nunes – primeiro governador do recém-criado Território Federal do Amapá, escolhido por Getúlio Vargas com o papel de levar dinamismo e modernidade não apenas à economia amapaense, mas também à vida sociocultural do então território federal, pois o modo de vida da população era denominado como camponês (LUNA, 2017, p. 92).

Assim, na década de 1960, pela política desenvolvimentista do governo federal, e na década de 1970, com a criação do INCRA-AP, procedeu-se a implementação dos grandes projetos econômicos para a exploração de minérios no território do Amapá (FLEXA, 2013, p. 88). Além do papel da elite na luta da defesa da propriedade privada:

[a]crescenta-se ainda [que] a postura da elite, no governo da ditadura, intensificou a luta em defesa da propriedade privada e, posteriormente, com a redemocratização do país, além da defesa da propriedade privada, manifestou-se em defesa da terra como objeto de reserva de valor. A implantação do Plano Nacional da Reforma Agrária (PNRA), conforme mandava o Estatuto da Terra de 1964, não se estabeleceu de forma legal a desapropriação de latifúndios em áreas prioritárias, para fins de Reforma Agrária. As ações desse plano se fizeram a partir de políticas de assentamentos, sendo que, a maior parte dos assentamentos implantados foi resultado das ocupações (FLEXA, 2013, p. 88).

A criação de outras instituições como SUDAM, IBAMA e FUNAI, durante a ditadura militar, implantadas através do golpe militar de 1964, proporcionou um acesso maior à Amazônia através da facilitação de processos de

legalização de terras do Amapá com fins de atender a demandas de grandes grupos econômicos (FLEXA, 2013, p. 93).

De acordo com Porto (2005, p. 11993), outras questões foram determinantes para a criação do estado do Amapá, como a extração mineral, cuja fiscalização encontrava-se insuficiente, portanto, havendo a necessidade de sua proteção; a influência de políticos locais; a criação do território federal do Acre, experiência que motivou a criação de outros territórios; as características regionais fronteiriças, dentre as quais a desorganização econômica e a ausência de uma atuação administrativa que se aproximasse dos poderes públicos estadual ou federal e assim proporcionasse a essa área uma política de ocupação e de sua organização econômica, afastando quaisquer focos de desnacionalização.

Porto (2005) destaca, ainda, a distinção de três períodos econômicos que revelam as ações dos setores público e privado de investimentos que influenciaram diretamente na reorganização espacial do então Território Federal do Amapá. O primeiro período compreendido entre 1943 a 1974 foi marcado pela estruturação produtiva e pela organização espacial, por meio das quais o Governo Federal estimulou atividades econômicas primordialmente no setor extrativista mineral através do grupo CAEMI (Companhia Auxiliadora de Empresas de Mineração), sendo a ICOMI (Indústria e Comércio de Minérios S/A) umas das principais investidoras que contribuiu para a reestruturação econômica e espacial do Amapá. Dentre as outras atividades para exploração do solo, Porto (2005, p. 11995) destaca:

Essa variedade de investimentos foi executada com os seguintes ramos e empresas (PORTO, 1998, p. 118): Instituto Regional de Desenvolvimento do Amapá (IRDA), na Serra do Navio e a Companhia Progresso do Amapá (COPRAM), em Santana (1966); em Santana, foi instalada a empresa Bruynzeel Madeira S/A – BRUMASA (1968). A produção do ouro no município de Amapá, no distrito de Calçoene, continuava a levar contingentes de garimpeiros, incentivando a emancipação, deste último em 1956.

O segundo período, compreendido entre 1975 a 1987, é marcado pelo planejamento estatal (1º Plano de Desenvolvimento do Amapá – 1975 a 1979; 2º Plano de Desenvolvimento do Amapá – 1980 a 1985 – e o Plano de Desenvolvimento Integrado do Amapá – 1986 a 1989) e pela diversificação

produtiva, impulsionada pela Usina hidrelétrica Coaracy Nunes. Nesse contexto, de acordo com Porto (2005, p.11995):

Essa diversificação foi executada com os seguintes ramos e empresas (PORTO, 1998, p. 118 – 119): em 1976, em Porto Grande, foi criada a Amapá Florestal Celulose S.A (AMCEL); em 1981 em Porto Grande, foi instalada a Companhia de Dendê do Amapá (CODEPA); em 1982, Azevedo Antunes adquiriu a maioria das ações do complexo industrial do Jari, envolvendo Fábrica de Celulose e da mineradora Caulim da Amazônia (CADAM), de Daniel K. Ludwig; em 1986, foi implantada a Companhia de Ferro-Liga do Amapá (CFA), em Santana; Outro investimento de destaque foi a Mineração Novo Astro S. A. (MNA) (1983).

O terceiro período pós 1988 é marcado pela estadualização do Amapá e pela sustentabilidade econômica, pois, a partir de então, buscar-se-ia uma política de estado voltada para o desenvolvimento local. A diversificação das atividades econômicas no mais novo estado da federação, a partir da Constituição Federal de 1988, foi marcada pelo aumento do número de empresas no Distrito Industrial de Santana, abrangendo as atividades de beneficiamento de madeira, expansão da pesca e pecuária além da criação da Área de Livre Comércio de Macapá e Santana (ALCMS) (PORTO, 2005, p. 11996).

Pode-se afirmar, nesse caso, que a estadualização do Amapá trouxe autonomia para o desenvolvimento de planos de governo, entre os quais se destaca o Programa de Desenvolvimento Sustentável do Amapá (PDSA) (1995 – 2002), que, ainda segundo Porto (2005, p. 11997), foi o programa responsável por mudanças na política, na economia e na administração do Estado, que se voltaria para a utilização dos recursos naturais sem a consequente degradação do meio ambiente, proporcionando maior conscientização política da sociedade, através de incentivos para a pesquisa acerca das potencialidades da região.

Mas, apesar dessas significativas mudanças na administração, Porto (2005, p. 12006) considera que o Estado do Amapá, mesmo com acentuado crescimento demográfico e aumento da sua infraestrutura, ainda possui características de território federal devido, principalmente, à sua dependência econômica em relação ao Governo Federal.

Ainda assim, esses movimentos de centralização e descentralização de poder no Amapá foram responsáveis por significativas mudanças nesse espaço. Tal condição reflete, nos dias atuais, sobretudo nas áreas urbanas de Macapá e Santana, que, sobrecarregadas por um importante aumento populacional, mas sem adequada infraestrutura para acompanhar tal crescimento demográfico, são palco de diversas questões socioambientais principalmente na ocupação desenfreada das áreas de ressaca (BRITO; PALHARES; FARIAS, 2020, p. 1550).

Consequências de um lugar imaginado sem se pensar nas reais condições de ocupar socialmente esse espaço, “não vemos o que está diante de nós, mas sim o que imaginamos de modo grupal e nos é imposto como percepção” (SILVA, 2014, p. 37). Sobre a questão do imaginário, no caso amapaense:

Por outro lado, a ausência de um planejamento e de uma política governamental mais efetiva para essas regiões favoreceu a prática do improvisado, da exacerbação da autoridade e da centralização política, ao ponto de ampliar o grau de atuação das representações administrativas territoriais para muito além de suas funcionalidades. Assim, o tratamento dispensado ao Amapá pelo Estado brasileiro, com exceção dos anos finais do Território Federal, que se passou a defender que a administração territorial ao invés de possibilitar o desenvolvimento a emperrava, seguiu um direcionamento muito aproximado ao longo da sua existência. Mesmo em momentos de grande abertura política, ainda eram vistos com o mesmo fundamento de sua origem como lugares em que a defesa do território imperava sobre as necessidades da população (LEAL DA SILVA, 2017, p. 20).

Essa política modernizadora, iniciada com Janary Nunes sob a ótica da proteção do território amapaense, dado o contexto da Segunda Guerra Mundial, incutia também o apagamento cultural local. Nesse aspecto, segundo Lobato (2014, p. 284), o modo de vida dessa população era considerado atrasado por ser uma cultura econômica de subsistência, muitas vezes itinerante e quase sempre muito dependente do período sazonal dessa região, como das cheias e das vazantes das marés.

Portanto, seria necessário substituir esses saberes por técnicas mais modernas para fazer frente às demandas de uma economia capitalista cuja racionalidade seria pautada pela lógica do trabalho em um mercado emergente.

1.2 A LITERATURA AMAPAENSE

Pesquisar os fenômenos relacionados à literatura amapaense configura-se como uma atividade desafiadora, principalmente nos tempos atuais, em que inúmeros cortes de verbas às instituições públicas universitárias foram realizados pelo governo federal sob a presidência de Jair Bolsonaro, o qual se notabiliza pela falta de investimento, acrescido de ataques ideológicos contra a credibilidade da comunidade científica e de seus trabalhos de pesquisa.

Em meio a essa grave crise enfrentada pela ciência brasileira, somam-se as crises econômica e sanitária em decorrência da pandemia de Covid-19, que até início de junho de 2022 já vitimou mais de 667 mil brasileiros, segundo o consórcio de veículos de imprensa a partir de dados das secretarias estaduais de saúde (CONSÓRCIO DE VEÍCULOS DE IMPRENSA, 2022).

O contexto pandêmico no país agravou-se ainda mais pelo posicionamento negacionista do presidente da república com relação à vacinação da Covid-19 (CARTA CAPITAL, 2022), configurando-se em ataques ao jornalismo e à Anvisa (Agência Nacional de Vigilância Sanitária), autarquia responsável pelo controle e fiscalização de produtos, substâncias e serviços na área da saúde, por meio de *lives* (transmissões ao vivo) em seus canais oficiais, mesmo diante dos reflexos positivos da vacinação da Covid-19, como quedas no número de óbitos, na taxa de ocupação de leitos e na taxa de transmissão do vírus, segundo boletim epidemiológico da Fundação Oswaldo Cruz, que alerta ainda sobre a relevância da ampliação da cobertura vacinal sobretudo de idosos, que são o grupo mais vulnerável à doença, e das crianças de 5 a 11 anos cuja vacinação tem tido baixa adesão nesse grupo (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2022).

Tal fato é bastante preocupante, visto que a Covid-19 é hoje a segunda maior causa de morte de crianças, ficando atrás apenas dos acidentes de trânsito, segundo o Ministério da Saúde (INSTITUTO BUTANTAN, 2022).

Apesar desse contexto de cortes orçamentários e negacionismos por parte do chefe de Estado do país, no ano de 2019, era formada a primeira turma do curso de pós-graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá e do próprio estado do Amapá, o que representa um avanço imensurável nos estudos linguísticos e literários locais.

Tal condição já nos permite lançar um olhar mais atento aos movimentos culturais e literários do Amapá, que, em grande parte, acontecem na oralidade, como por exemplo, nas rodas de Marabaixo que hoje se configura enquanto maior e mais relevante expressão cultural do estado:

O Marabaixo é uma forma de expressão elaborada pelas comunidades negras do estado do Amapá, manifestada especialmente por meio da dança e das cantigas denominadas *ladrão*, modalidade de poesia oral musicada a partir dos toques das caixas, instrumentos de percussão produzidos pelos próprios tocadores (Dossiê de registro, Marabaixo – IPHAN, 2018, p. 06).

Destacando-se também outro importante movimento cultural do Amapá que é o Batuque:

O Batuque também se configura enquanto expressão de comunidades negras do Amapá, representando a alegria do fim da escravidão ou a liberdade conquistada por meio de fugas, seria este o motivo do ritmo efusivo tanto na dança quanto nos toques dos tambores e também nas músicas que, no batuque, recebem o nome de *bandalhas* (Dossiê de registro, Marabaixo – IPHAN, 2018).

Tais expressões como Marabaixo e batuque acontecem em sua maioria em quilombos como o do Curiaú, em bairros da capital, como Jesus de Nazaré e Laguiño, ou ainda em comunidades rurais e distritos de Macapá, como no Maruanum, e em outros municípios do Amapá, como Mazagão, que celebra a festa do Divino Espírito Santo.

Nesse contexto, é importante considerar a forte presença da literatura oral das etnias indígenas amapaenses Galibi Marworno¹, Palikur², Karipuna³,

¹ Etnia indígena que habita o norte do estado do Amapá nas terras indígenas de Uaçá (homologada pelo Decreto 289 – diário oficial da União 30. 10. 91) e Juminã (homologada pelo Decreto s/ número – DOU 22. 05. 92), falante do Khéoul ou patuá (GALLOIS; GRUPINI, 2009). Sua literatura acontece através da oralidade cujas narrativas baseiam-se nos mitos indígenas, com suas formas de explicar o mundo, segundo Alves e Monteiro (2019).

² Etnia indígena que também habita a terra indígena Uaçá, que vive em ambos os lados da fronteira do Brasil (Oiapoque) com a França (Guiana Francesa). Sua língua de origem é o Palikur, porém a maioria da população fala Khéoul e português (GALLOIS; GRUPINI, 2009). Suas narrativas são compartilhadas com os Galibi Marwono pela proximidade de seus territórios (ALVES; MONTEIRO, 2019).

³ Etnia indígena que habita as terras indígenas Uaçá, Juminã e Galibi do Oiapoque. São falantes da língua Khéoul ou patuá (GALLOIS; GRUPINI, 2009). “Os gêneros narrativos Karipuna voltados às atividades do pajé ou à comunicação com os ‘espíritos’ (Karuãna), como os pota (fórmulas de cura), em geral, possuem estruturas consideradas mais rígidas, repetitivas e cantadas, em contraste à fala normal e cotidiana das pessoas que não são espíritos” (VILHENA, 2018, p. 38).

Galibi do Oiapoque⁴ e Wajãpi⁵ – alguns desses indígenas, inclusive, conseguem acessar o PPGLET/UNIFAP graças à política de cotas defendida por esse colegiado – e dos movimentos poéticos urbanos de Macapá a partir do contexto da cidade, formado por grupos como Tatamirô Grupo de Poesia e apresentações individuais de poetas como as de Negra Aurea e Graça Senna.

Assim como o próprio Território Federal do Amapá foi imaginado e desenhado na década de 40, passando por um momento de grandes transformações através de muitos investimentos públicos, sobretudo, para a sua organização político-administrativa, a literatura amapaense começou também a ser desenhada e imaginada a partir da migração de intelectuais de outros estados durante o governo de Janary Nunes:

O movimento literário amapaense foi marcado pela vinda de intelectuais de outros Estados para o Território, no período de 1944-1955, durante o governo de Janary Gentil Nunes. Dentre estes intelectuais, destacam-se Álvaro da Cunha, Aluizio da Cunha, Alcy Araújo, Arthur Nery Marinho e Ivo Torres, arregimentados pelo governo do Território para compor o primeiro escalão. [...]

Desta modificação no cenário amapaense, teve gênese a Primeira Antologia Poética Modernos Poetas do Amapá (1960), com Arthur Nery Marinho, Alcy Araújo, Ivo Torres, Aluizio da Cunha e Álvaro da Cunha.

Os poetas desbravadores eram acostumados às atividades da vida intelectual como o cinema, o teatro, a música, as letras e as artes plásticas, e encontraram uma sociedade emergente ainda adormecida para estas expressões.

Aos poucos realizaram várias ações, utilizando a própria estrutura do Estado, assim, fomentaram espetáculos e entretenimentos de massa disseminando a cultura na vida cotidiana dos novos amapaenses

Dada a largada, surgiram os ateliês de escultura e pintura, apresentações das mais diversas companhias teatrais, concertos, círculos folclóricos e as noites lítero-musicais, ao mesmo tempo em que começavam a surgir os primeiros recitais de poesias onde era apresentada a produção local (Plano Estadual do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas do Amapá – PELLLB, 2018, p. 8).

⁴ Essa etnia indígena habita a terra indígena Galibi do Oiapoque (homologada pelo Decreto 87844 – DOU 22. 11. 82), sua língua de origem é o Kalinã, falada apenas pelos mais velhos, utilizando também o Khéol e o português (GALLOIS; GRUPINI, 2009). Apesar de o catolicismo ter sido implantado há séculos, e com o avanço cada vez maior de lideranças evangélicas nessas áreas, as crenças ligadas ao universo xamanístico não se extinguíram (*In Povos indígenas no Brasil*).

⁵ Essa etnia indígena habita a terra indígena Waiãpi (homologada pelo Decreto 1775 de 1996), localizada nos municípios de Laranjas do Jari e Pedra Branca do Amapari, cuja língua pertence à família tupi-guarani, sendo o português dominado pelos mais jovens (GALLOIS; GRUPINI, 2009). “Os modos wajãpi de usar a oralidade e a escrita possibilitam defini-los como um povo de tradição oral em processo recente de letramento. O contato desse povo com práticas sociais letradas é bastante recente. Formas letradas de comunicação passaram a se fazer presentes nesse contexto somente após o contato realizado com a FUNAI (Fundação Nacional do Índio), na década de 1970” (DOS SANTOS, 2018, p. 518).

É nesse contexto de início de grande movimentação cultural que em 1952 nasce a revista *Latitude Zero*, o primeiro editorial amapaense criado por Álvaro da Cunha, José Pereira Costa e Marcílio Viana para a divulgação das artes locais. Mas foi a revista *Rumo*, de 1957, que atingiu o feito de projetar o Amapá para outros estados do país e até mesmo promovendo a sua circulação internacional (LITERATURA NO AMAPÁ, 2006):

Amaury Farias e Ivo Torres, nesse ínterim, eram funcionários do quadro da assessoria técnica do governador. Juntos, criaram, em 1957, a revista “Rumo”, que registrava o cotidiano da vida social urbana da cidade de Macapá. Editada pelas mãos de cidadãos que se comportavam como preocupados com o desenvolvimento cultural de sua cidade, a revista projetava o TFA no plano nacional e já contava com correspondente de vários estados. Seus editores e articulistas antecipavam-se em comunicar à população de leitores os projetos a serem implantados para o desenvolvimento cultural do Território (LUNA, 2020, p. 190-191).

Outros nomes importantes também fizeram parte do editorial dessa revista, como os escritores Alcy Araújo, Paul Ledoux, Flexa de Miranda, o poeta Arthur Néry Marinho, Waldemar Firmino, Vilma Torres, Aluizio da Cunha, Amaury Farias, John Newman e Mavil Serret (LUNA, 2020, p. 190).

A revista *Rumo* proporcionou a criação da Editora Rumo, responsável por importantes publicações no Território, como a antologia *Modernos Poetas do Amapá*, em 1960, primeira coletânea de poemas que faz uma espécie de súmula dos últimos anos da década de 50 no Amapá, além do livro *Quem explorou quem no contrato do manganês do Amapá*, de Álvaro da Cunha, em 1962, e *Autogeografia*, de 1965, obra seminal de Alcy Araújo, que reúne poemas e crônicas desse importante escritor no período do Território Federal do Amapá (LITERATURA NO AMAPÁ, 2006).

A partir dessas narrativas que buscavam conformar um novo espírito para o território federal em questão – composta em prosa, verso e em discursos políticos, incluindo aí os textos produzidos pelo próprio governador Janary Nunes, incluindo algumas crônicas publicadas no Jornal Amapá, órgão impresso de divulgação das ações do próprio governo – a cultura, a arte e a vida social do Amapá deixavam seu estado letárgico e passavam a ganhar corpo a partir da chegada de escritores vindos de outros estados do país, em sua maioria do Pará, os quais foram trazidos pela política janarista a fim de que

esse grupo assumisse funções públicas e desse um aspecto organizado não apenas no aspecto administrativo, mas, sobretudo uma nova configuração à cultura do Território Federal do Amapá a partir de uma produção cultural que se queria mais sistêmica:

Desde o primeiro número e na sua primeira página, o Jornal Amapá já se anunciava como um mecanismo não apenas de difusão dos programas do primeiro governo do recém-criado Território Federal do Amapá, mas também como um espaço de divulgação e afirmação das identidades amapaenses. Pode-se dizer que o Jornal Amapá foi um periódico feito pelo governo do Território Federal do Amapá voltado primeiramente para atender aos seus interesses. Basta observarmos, por exemplo, que era comum em quase todas as edições, discursos elogiosos ao Amapá feitos por figuras públicas, especialmente políticos, militares e jornalistas que visitam pela primeira vez o Território Federal do Amapá. (CALDAS E SOUZA, 2018, p. 208).

Esse contexto faz desse grupo de escritores (espécie de geração de “poetas burocratas”, como informa Caldas e Maciel (2020, p. 132)) verdadeiros “desbravadores” incumbidos de abarcar, em suas obras, o cenário cultural que seria necessário construir, considerando uma identidade cultural amapaense que nascia a partir da delimitação da sua área geográfica não mais pertencente ao estado do Pará. Por outro lado, começam a surgir fronteiras mais “fluídas” devido à ligação desses espaços através dos rios da Amazônia, e não apenas definidas pela naturalização (“amapaense” ou “paraense”) (LEAL DA SILVA, 2017, p. 92).

É dentro dessa conjuntura de mudanças administrativas voltadas para o progresso e as melhorias de vida da população (pelo menos do ponto de vista discursivo) que emerge uma diversificação das narrativas para o estudo social, pois “fazia-se imperativa a construção de um Amapá uno, integrado, em torno de um projeto nacional uniformizador e diluidor das diferenças” (LEAL DA SILVA, 2017, p. 108).

Para essa mesma autora,

Esse “Amapá” do tempo da implantação da administração territorial, retratado exaustivamente nas narrativas oficiais, é aqui compreendido enquanto construções simbólicas, produto de narrativas que se apresentam como a interpretação daquele momento; contudo, por mais que se requeira uniformizadora, é constituída de heterogeneidade, de conflitos e de resistência, pois como nos lembra Paul Ricouer (2000, p. 455), “assim como é impossível lembrar de

tudo é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível”. Portanto, há também, nessas narrativas, muitos apagamentos e silêncios (LEAL DA SILVA, 2017, p. 108).

Então, o projeto janarista de modernização no Território Federal do Amapá não cabia apenas ao modo de produção da já existente sociedade amapaense, mas também ao seu modo de vida:

Além de não ter sido realizado de forma democrática, o projeto janarista possuía um fundamento ideológico etnocêntrico, que não tinha como meta simplesmente responder às demandas internas da sociedade amapaense. Seu objetivo era mais ambicioso: reorganizar a vida com base em novos valores e hábitos. Este objetivo se chocava em muitos aspectos com o modo de vida da maior parte da população territorial. O papel ativo do Estado no processo de modernização da sociedade brasileira se fez sentir no Amapá e na Amazônia de forma clara e ampla, uma vez que este se achava então diante de uma sociedade cujo modo de vida — algo heterogêneo — estava mais distante dos valores chamados de modernos. As necessidades regionais muitas vezes não coincidiam com a perspectiva defendida pelo governo federal. (LOBATO, 2014, p. 283).

Nesse sentido, ao se pensar alguns pontos histórico-estruturais da colonialidade do poder sustentados pela modernidade, surge a concepção particular de um “sujeito moderno” cuja origem vem do Renascimento europeu e transforma-se em um modelo para a humanidade, sobretudo, no aspecto racial (MIGNOLO, 2017, p. 11). Assim, não se encaixar nesse modelo seria um sinônimo de invisibilidade e silenciamento, inviabilidade e abandono com relação às necessidades básicas de saúde e infraestrutura nas quais se encontrava o Amapá até ao seu processo de transformação em território federal.

Sobre o conceito do pensamento da “outremização” Morrison (2019, p. 23) aponta que essa diferenciação na construção do outro se justifica pelo interesse de dominação, destacando o recorte de raça:

Muitas, se não a maioria, das descrições textuais/literárias de raça oscilam entre dissimuladas, nuançadas e pseudocientificamente “provadas”. E todas elas possuem justificativas e pretensões de certeza destinadas a sustentar a dominação. [...] [...] a raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle. (MORRISON, 2019, p. 23).

Sobre a ancestralidade africana do Amapá, segundo o Dossiê Marabaixo do IPHAN (2018, p. 60), a criação da Companhia de Comércio do Grão-Pará, no século XVIII, foi responsável por um aumento significativo da entrada de povos africanos na Amazônia, cujo objetivo seria ocupar e proteger essa região colonial portuguesa. Essas populações escravizadas eram oriundas da atual Guiné-Bissau, de Angola e de Moçambique.

Ainda segundo o Dossiê Marabaixo - IPHAN (2018, p. 66), as narrativas cantadas e representadas nas cantigas do marabaixo são herança de uma memória coletiva. Dessa forma:

Na memória coletiva dos detentores do Marabaixo, os dois momentos da história amapaense que marcam a vinda das ascendências africanas para a região correspondem ao início das obras da Fortaleza de São José (1768) e a vinda das famílias portuguesas para a recém-criada Vila Nova Mazagão (1771). As narrativas orais de caráter geracional reproduzem histórias localizadas no plano mítico, no tempo dos antigos, na época da vinda dos escravos que moravam na Mazagão Africana junto com seus senhores. As narrativas nos apresentam perspectivas outras sobre o bem cultural e a sua propagação na região (Dossiê Marabaixo - IPHAN, 2018, p. 66).

O acervo cultural do Marabaixo, apresentado, em sua grande maioria, através da oralidade (CALDAS; MACIEL *in* SILVA; NASCIMENTO; CAPAVERDE, 2020, p. 142), segue ainda pouco explorado, já que é concentrado nas memórias de seus detentores. Considerado um patrimônio cultural imaterial do Brasil apenas no ano de 2018 pelo IPHAN, esse reconhecimento tardio pode ser interpretado considerando a hierarquia estética de que trata Mignolo (2017, p. 11), no contexto da colonialidade:

Uma hierarquia estética (a arte, a literatura, o teatro, a ópera) que, através das suas respectivas instituições (os museus, as escolas das belas artes, as casas de ópera, as revistas lustrosas com reproduções esplêndidas de pinturas), administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado (MIGNOLO, 2017, p. 11).

O delimitar do que é e do que não é arte configura, assim, uma forma de controle do pensamento incutido através da missão civilizatória da

modernidade, a partir da lógica do controle de tudo o que não é europeu. Assim, ainda para Mignolo (2017, p. 10):

analítica da colonialidade (o pensamento descolonial) consiste no trabalho inexorável de desvendar como a matriz funciona, e a opção descolonial é o projeto inexorável de tirar todos da miragem da modernidade e da armadilha da colonialidade. Todos são conectados pela lógica que gera, reproduz, modifica, mantém hierarquias interconectadas (MIGNOLO, p. 10).

Apesar de o projeto janarista conter a intenção (algumas vezes velada, outras nem tanto) do apagamento de hábitos e saberes da população que já constituía a identidade amapaense antes da definição do território federal, ainda assim as culturas negras, ribeirinhas e indígenas resistiram até os tempos atuais e encontram-se refletidas também na literatura dos imigrantes que possuíam o papel de contar os progressos do recém-criado Território Federal do Amapá em diversos discursos, como podemos perceber no poema “Mãe Luzia”, de Álvaro da Cunha, publicado no livro *Amapacanto*, de 1989:

Velha, enrugada, cabelos de algodão,
fim de existência atribulada, cuja
apoteose é um rol de roupa suja
e a aspereza das barras de sabão.

Mãe Luzia! Mãe preta! Um coração
que através dos milagres de ternura
da mais rudimentar puericultura
foi o primeiro doutor da região.

Quantas vezes, à luz da lamparina,
na pobreza do catre ou da esteira,
os braços rebentando de canseira,
Mãe Luzia era toda a medicina.

Na quietude humílima do rosto
sulcado de veredas tortuosas,
há um clamor profundo de desgosto
e o silêncio das vidas dolorosas.

Oh, brônzea estátua da maternidade:
ao te encontrar curvada e seminua,
vejo o folclore antigo da cidade
na paisagem ancestral da minha rua
(in CAVALCANTE, 2015).

O poema acima retrata uma figura emblemática do Amapá, Francisca Luzia da Silva, nascida em 1854 em Macapá, descendente de escravizados, foi

a parteira responsável pelo nascimento de incontáveis amapaenses até o início da criação do Território Federal do Amapá. Seu nome batiza a maior maternidade do estado, criada em 1953, e atualmente realiza mais de 800 partos mensais (Governo do Amapá, 2021). Nos versos de Cunha, Mãe Luzia, como era conhecida, é a representação dos saberes populares ancestrais, “primeiro doutor da região”, que na ausência do Estado, era quem socorria nos momentos de enfermidade.

Outra personalidade importantíssima da cultura de matriz africana no Amapá é Raimundo dos Santos Souza, o mestre Sacaca, grande conhecedor de tratamento medicinal através das plantas da região, referência a pesquisadores da fauna e flora amazônicas. Sacaca recebeu o título de doutor *Honoris Causa* – Post Mortem pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) por todos os seus serviços prestados ao Estado; recebeu também homenagem da entidade social Divine Academia Francesa, que homenageia grandes personalidades pelo mundo.

Sacaca foi figura presente no carnaval amapaense, sendo Rei Momo por 20 anos, além de exercer a função de técnico de futebol de times como o Esporte Clube Macapá. Hoje seu nome batiza o museu a céu aberto localizado na área urbana da capital amapaense e retrata o modo de vida de povos indígenas e ribeirinhos. (GOVERNO DO AMAPÁ, 2023).

Logo, esta figura ilustre não poderia deixar de estar presente na literatura do Amapá, como podemos notar nesta quadrinha de amor à Macapá da escritora Angela Nunes:

Sacaca é nome de planta
E também nome de Rei
Está registrado em samba
Não diga que não falei
(NUNES, 2003, p. 12).

1.3 A CENA CULTURAL E LITERÁRIA DE MACAPÁ: REPRESENTAÇÕES DE UMA CULTURA ORAL

Sobre a relação entre poesia, sociedade e Estado, Octávio Paz (Paz, 2012, p. 296) diz que a arte se engendra da linguagem social; logo, o poder político pode até impulsionar uma corrente artística, mas não pode criá-la.

Sobre cultura popular, mais especificamente, Hall (2003, p. 248) afirma que determinados modos de vida passam por transformações em algo novo, o que ocorre quando “algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” para que outros modos possam ocupar esses lugares. Tais transformações são acompanhadas do discurso de uma reforma direcionada sempre para o bem do povo. Ainda segundo Hall (2003, p. 248-249):

A transformação é a chave de um longo processo de “moralização” das classes trabalhadoras, de “desmoralização” dos pobres e de “reeducação” do povo. A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas.

No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir que inevitavelmente se situa em seu interior.

Pensando na cultura popular da cidade de Macapá enquanto uma possibilidade da linguagem social de que falou Octávio Paz, que não pode ser criação do Estado, mas que é resistível às transformações por ele impostas, nos perguntamos quais elementos ou traços culturais vem resistindo ao longo do tempo a partir das grandes transformações iniciadas com a criação do Território Federal do Amapá. Além disso, de que maneira hoje essa cultura popular vem se manifestando dentro de um contexto urbano?

Atualmente, muitos são os movimentos artísticos que acontecem dentro do contexto urbano de Macapá. Na esfera religiosa, uma das principais e tradicionais manifestações culturais é o Marabaixo. Segundo Tartaglia (2018, p. 234), o Marabaixo consiste num evento religioso ligado a rituais da igreja católica e religiões africanas, realizados principalmente nos municípios de Santana, Mazagão e Macapá, e praticado por sujeitos especialmente descendentes de escravizados e refugiados negros do Amapá.

Seguindo um calendário católico, o Marabaixo acontece em ciclos iniciados após a Quaresma, com duração de 60 dias, findando no domingo

após o *Corpus Christi*. Os rituais dos festejos concentram-se em cantos e danças ritmados pelo som dos tambores, em que os participantes usam vestimentas estampadas e coloridas.

A característica marcante desse movimento, o sincretismo religioso, traz um discurso carregado de resistência do povo negro em manifestar suas crenças no contexto da escravidão do período colonial no país. Sobre os processos de transformações desse movimento, Tartaglia (2018, p. 235) destaca que:

Os sujeitos negros participantes do Marabaixo macapaense passaram historicamente por dois grandes processos de silenciamento na metade do século XX. O primeiro, promovido pelo Estado e consistiu em retirar a população negra da área central de Macapá e realocá-la em bairros periféricos (Laguinho e Favela), motivado por uma ideologia preconceituosa de progresso urbano baseado no branqueamento da população. O segundo, diz respeito à tentativa de apagar os elementos religiosos de matrizes africanas presentes no Ciclo do Marabaixo. Assim, a instituição Igreja fechou as portas da igreja de São José de Macapá para o Ciclo, por considerá-lo profano e imoral.

Hoje podemos perceber que o Marabaixo, também entendido como um movimento cultural, além de resistir a todas essas tentativas de apagamento e das transformações de que Stuart Hall fala, constitui verdadeiro palco da cultura popular e segue fortalecido por seus praticantes e representado também em outros seguimentos artísticos como na música amapaense. Sobre isso, temos como exemplo o álbum intitulado “Timbres e Temperos”, dos artistas Enrico Di Miceli, Patrícia Bastos e Joãozinho Gomes.

Lançado em 2021, este trabalho traz, além do ritmo e de instrumentos do Marabaixo, como a caixa (elemento percussivo), letras carregadas de traços da cultura africana, com realce para personagens simbólicos desse movimento cultural do Amapá, como a Tia Chiquinha, que foi matriarca de uma família de percursionistas e dançadeiras das manifestações culturais afrodescendentes do Amapá (PEDROSA, 2021):

Com produção musical e arranjos de Dante Ozzetti, as canções do disco, em sua maioria, apontam para a matriz cultural africana como dínamo que faz mover o mundo e, por vezes, deixa em suspenso seu movimento só para nos fazer ver desfilar seus Orixás. Mas só vai ver esses deuses quem sentir – por meio da música ancestral dos

tambores – dançar e entoar os cânticos de chamamento de entidades como a Tia Chiquinha (nossa dama sempre chique) nesse grande terreiro que se torna o mundo inteiro quando toca o tambor.

Aliás, é com “A Chiquinha é chique” (Enrico Di Miceli/Joaozinho Gomes) que se confirma a imagem poderosa da mulher como o centro inequívoco da narrativa, seja ela lírica ou histórica. É assim com “Dançando com Oxum” (Enrico Di Miceli/Joaozinho Gomes), que apresenta uma contranarrativa em resposta à lenda do boto, a qual concentra o poder de sedução no homem. (CALDAS *in* BLOG DE ROCHA, 2021).

Ainda em se tratando das representações musicais, o Marabaixo encontra-se presente também na linguagem periférica do *rap* amapaense, como em *Oriki*, álbum lançado em 2022 pelo *rapper* Pretogonista. Sobre as influências desse trabalho, lê-se:

Os caminhos escolhidos atravessam a afroamazônia e os cantos dos orixás, assim como as referências da cultura local, no Batuque e no Marabaixo dos quilombos num misto de tambores, atabaques e agogôs, instrumentos usados pelos *ogãs* e *tocadores* das festas tradicionais das malocas quilombolas aos terreiros do Amapá. A sonoridade poética ganha as ruas da cidade e se misturam aos *beats* eletrônicos e a experimentação sonora do *rap* nas *quebradas*, é nessa pluralidade de elementos que repousa a riqueza de Pretogonista.

Iniciado há seis anos, a partir da composição de “*Oriki*”, faixa que empresta título ao álbum, o novo trabalho do Pretogonista está ligado à ancestralidade. (ROCHA, 2022)

Voltando à linguagem literária, a presença do Marabaixo também é marcante, como na poesia performática de Negra Áurea. No poema “Pele preta sem corrente”, podemos inferir um discurso de resistência das tradições ritualísticas desse movimento, no qual aparecem alguns dos seus elementos simbólicos como “mastros” e “tambores”:

O aflorar de minha pele
 É gritante nos teus olhos?
 Impedes que a primavera
 Traga-me pura quimera.
 Quando o alvorecer do outono
 Saciar minhas entranhas
 Haverá samba de roda
 Numa festividade tamanha.
 Nas praças, toda alforria,
 Cantando, jorrando alegria
 Quebre-se a corrente
 Que interfere no presente
 A melanina não mais
 será vitimada pelo feitor.

Porque hoje pele preta
Tem futuro promissor.
Ergam-se os mastros!
Rufem os tambores!
Dança, negro! Dança!
Mostra todo o teu teor.
Pele preta sem corrente
Mova-se para frente
Mostra que és diferente
Nesse turbilhão (de) mente
(AUREA, 2019)

Dessa forma, podemos perceber como um movimento cultural tão tradicional do Amapá, que é o Marabaixo, tornou-se um símbolo de resistência para o amapaense, como nos mostra Tartaglia (2018) ao abordar como os atores sociais do Ciclo do Marabaixo resistiram às tentativas de silenciamento e apagamento histórico por parte da instituição Igreja Católica e do próprio Estado:

Por meio de nossas materialidades discursivas, vimos que, desde o século XIX, o Ciclo sofreu preconceito e uma série de tentativas de eliminação por ser um ritual com elementos de culturas africanas. Os atores sociais negros mantiveram resistentes, entretanto, em alguns momentos, tiveram que se reinventar e se transformar diante do exercício de poder do Estado e da Igreja. Contudo, eles transcenderam a história com suas lutas, discursos, resistências e, no século XXI, conseguiram o reconhecimento do Ciclo pelo Estado através da lei que criou o Ciclo do Marabaixo e Batuque, além da reabertura da igreja de São José de Macapá para as festividades do Marabaixo (TARTAGLIA, 2018, p. 248)

Nessa dialética entre o “conter e resistir” de que nos fala Hall (2003, p. 249), o Marabaixo segue resistindo em suas formas fundamentais, ao passo que se encontra com outras estéticas, outras vozes e outras reivindicações (também envolvendo resistência e direitos civis), permanecendo também em outros formatos e outras linguagens.

CAPÍTULO II - MOVIMENTOS SOCIAIS URBANOS: UMA REINVINDICAÇÃO DA FALA

2.1 - COLONIALIDADE E HIERARQUIA LINGUÍSTICA: UMA ARTE AINDA DOMESTICADA?

As contribuições dos estudos pós-coloniais, iniciados há mais de 5 décadas, são de grande relevância para a compreensão dos processos de formação e desenvolvimento da cultura em seus múltiplos contextos, sobretudo dos povos que vivenciaram a experiência da colonização.

Segundo Bonnici (1998, p. 08), esses estudos são responsáveis por uma verdadeira ruptura no desenvolvimento dessas literaturas que eram vistas como sem valor frente à cultura germânica ou a greco-romana, constituindo-se como mera imitação de padrões europeus, mas as questões abordadas pelos estudos pós-coloniais trouxeram à tona pontos essenciais como as investigações sobre as estratégias colonizadoras, dentre elas a degradação de toda expressão de cultura indígena, resultante da aplicação do fator desacreditador dessas culturas, sendo a principal consequência desses estudos a reinterpretação e reescrita das obras do cânone ocidental enquanto resposta ao colonizador.

Ainda segundo Bonnici (1998, p. 08), o desenvolvimento das literaturas pós-coloniais passou por algumas etapas até a sua ruptura total em relação aos padrões europeus, iniciando pela literatura de relatos, feita por quem representava o poder colonizador, mas que trazia informações relevantes sobre a vida na colônia, ainda que sua principal função fosse enfatizar a Metrópole.

A segunda etapa, apesar de trazer uma literatura feita por nativos ainda é feita sob rigorosa supervisão imperial, impedida de divergir de critérios canônicos e políticos. A terceira etapa, por fim, passa por textos que carregam determinado grau de diferenciação até à sua ruptura total dos padrões europeus.

O autor destaca também, que uma das principais características dessas sociedades pós-coloniais é o deslocamento, e na relação deslocamento-linguagem destacam-se categorias que se caracterizam pela perda total do idioma nativo ou sua substituição pelo idioma europeu.

A relação de poder exercida pelo cânone colonial sobre as literaturas pós-coloniais, descreve Bonnici (1998, p. 16), é utilizada como forma de sustentar a superioridade do colonizador ao passo que alimenta uma inferioridade à cultura vinda da colônia, conseqüentemente não considerando suas contribuições relevantes para a construção de qualquer espécie de saber.

Nesse contexto de unidade cultural (de um único Deus, uma única língua) imposta às colônias, Santiago (2019) aponta que a apropriação do espaço sociocultural da América Latina a transforma em cópia de sua metrópole, a partir do extermínio de seus traços originais.

Já o processo de descolonização, para Bonnici (1998, p. 15), passa por processos como a ab-rogação, que consiste na recusa de elementos da cultura do império (seus padrões e estética), enquanto que o processo de apropriação dá-se quando ocorre a apropriação do idioma do colonizador e o mesmo é utilizado para evidenciar as experiências de uma cultura que foi relegada à periferia.

Quando Mignolo (2017, p. 11) apresenta a hierarquia linguística entre as línguas europeias e as línguas não europeias enquanto nó histórico que sustenta uma matriz colonial do poder, cujo fundamento histórico foi teológico (pois era o que distinguia cristãos, mouros e judeus) e que mais à frente foi deslocada pela filosofia e pelas ciências, sendo assim configurada a epistemologia ocidental, o autor nos afirma que se encontra também na enunciação as ações descoloniais focadas na desobediência epistêmica, formando-se, dessa maneira, sujeitos descoloniais, em que a finalidade está na compreensão da dinâmica colonial que está em constante articulação, apoiada nas diferenças entre colônia e império.

Mignolo (1995) mostra significativas mudanças e reorganizações das línguas e dos costumes de povos que passaram pelo processo da colonização a partir do fenômeno da globalização, em que as línguas detentoras do saber e intelectualidade são apenas o inglês, francês e espanhol que não chegam a corresponder 1,5% das línguas no mundo, em contrapartida, línguas como o árabe, apesar de bem sedimentada, ocupa lugar de subalternidade, sem falar em idiomas que foram simplesmente suprimidos pelas línguas coloniais. Segundo o mesmo autor, a ruptura desse processo global está no

plurilinguismo e na crítica à pureza supostamente contida na linguagem colonial:

Viver e pensar a partir das interseções de línguas e recordações conflitantes é, talvez, o estágio de um movimento contra-moderno emergente e vigoroso rumo à rearticulação do passado no presente, projetando-se em direção a transformações sociais. Escritores e pensadores como Khatibi, Charibi, e Djébar, no Marrocos e na Argélia; como Roa Bastos ou Arguedas, na América Latina; como Anzaldúa, Moraga e Alarcón, dentre os intelectuais de Chicana, são todas forças vivas trabalhando e convidando-nos a trabalhar em prol de uma mudança epistemológica sedimentada no espaço móvel entre as línguas coloniais da "razão e da modernidade" e as línguas subalternas, que até então não alcançaram "o ponto de chegada" estabelecido pelos inventores da razão, modernidade e do processo de civilização (MIGNOLO, 1995, p. 21)

Sobre o contexto brasileiro a partir de uma perspectiva da colonização através da cultura, Bosi (1992, p. 307) fala não em uma cultura brasileira, mas sim em culturas brasileiras e a necessidade de reconhecimento de suas pluralidades e suas tendências a variações ao passo que entram em contato umas com as outras. As repartições que inicialmente eram feitas a partir do critério racial (cultura negra, cultura indígena) ganham outros critérios de classificação como o de classe social, surgindo, assim, uma cultura operária e outra burguesa, por exemplo.

Partindo do conceito de cultura enquanto conjunto de valores compartilhados por um determinado grupo de pessoas, Bosi (1992, p. 308) classifica quatro vertentes culturais, sendo as duas primeiras a cultura erudita brasileira, caracterizada por centralizar-se no sistema educacional, sobretudo nas universidades; a cultura popular correspondente aos costumes materiais e simbólicos do homem que está distante do contexto da cidade moderna, o homem suburbano, sertanejo ou interiorano.

As duas próximas culturas são ligadas ao desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista: a cultura criadora individualizada, caracterizada por ser formada por um grupo de artistas intelectuais, mas que não está dentro das universidades e por fim, a cultura de massas, que está intimamente ligada a sistemas de produção e ao mercado de bens de consumo, é também chamada de indústria cultural ou ainda cultura de consumo.

Traçado esse panorama da pluralidade cultural brasileira, Bosi (1992) nos mostra como essas culturas relacionam-se em alguns ou em muitos pontos.

Ao falar sobre a relação entre as culturas popular e a de massas, o autor nos aponta que a cultura popular consiste em modos de vida, em práticas de cura, provérbios e cantos, então quando a cultura de massas adentra com facilidade e intensidade as classes mais pobres através dos meios de comunicação com programas de rádio ou de tv tomando-lhe grande parte do tempo de prática desses ritos ou festas, logo, configurando uma relação de exploração, pois:

é o capital à procura de matéria-prima e de mão-de-obra para manipular, elaborar e vender. A macumba na televisão, a escola de samba no Carnaval estipendiado para o turista, são exemplos de conhecimento geral. No entanto, a dialética é uma verdade mais séria do que supõe a nossa vã filosofia. A exploração, o uso abusivo que a cultura de massa faz das manifestações populares, não foi ainda capaz de interromper para todo o sempre o dinamismo lento, mas seguro e poderoso da vida arcaico-popular, que se reproduz quase organicamente em microescalas, no interior da rede familiar e comunitária, apoiada pela socialização do parentesco, do vicinato e dos grupos religiosos (BOSI, 1992, p. 329).

Apesar da indústria cultural reduzir a cultura popular ao folclore para o turismo, enquanto maneira de construção do outro afim de subalternizá-la, ao receber imagens, sons, ritmos, a imaginação popular consegue filtrar esses conteúdos, promovendo as suas reinvenções ao incorporar este ou aquele elemento apreendido:

O torcedor do Corinthians poderá ter adquirido, à custa de suadas prestações, um televisor último-tipo com controle remoto ou mudança digital, mas nem por isso deixará de acender a sua vela a Nossa Senhora Aparecida ou, mesmo, a uma das muitas entidades da macumba, para conseguir a vitória do seu time (BOSI, 1992, p. 329).

Retomando o título deste tópico, em que se pergunta, de modo geral, se a arte brasileira é considerada uma arte domesticada, visto que ainda questiona-se sobre a sua nacionalidade ou originalidade, buscando nela um certo purismo (sem falar nos regionalismos, uma arte amazônica? Uma arte nordestina?), pôde-se perceber que, ao traçar esse percurso histórico, que é indispensável uma leitura pós-colonial acerca dessa temática e tantas outras

relacionadas à arte brasileira para, enfim, chegarmos a essa possibilidade de resposta.

Mas como buscar traços originais em uma sociedade que viveu as experiências devastadoras da colonização, cujas estratégias de dominação consistiam em subalternizar ou simplesmente apagar qualquer traço dessas culturas para que a cultura do colonizador se constituísse enquanto referência absoluta?

Sendo importante pensar também em como essas estratégias vão se reinventando ao longo do tempo, que em um primeiro momento impôs à força um idioma pelo qual se conferia também modos de vida e de pensar, mas que hoje essa colonização acontece muitas vezes de forma sutil ao chegar até nós em forma de tecnologia ou em forma de um simples programa de tv, capaz de contribuir na modificação de ritos ou costumes, que comumente entendem-se enquanto hábitos tradicionais quando na verdade são espaços de transformações como bem nos disse Hall (2003) e cuja dinâmica está justamente em “conter e resistir”:

Não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

[...] As indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial (HALL, 2003, p. 254).

Portanto, pensar a arte brasileira é pensar na sua reinterpretação e na sua reescrita sob a ótica dos estudos pós-coloniais, sobretudo refletir as suas dinâmicas de resistência e superação, pois essa é a dialética da luta cultural, como disse Hall (2003).

2.2 DO ENTRE-LUGAR AO VAZIO CULTURAL

Se a reinterpretação e releitura da arte brasileira são necessárias para a sua compreensão, a próxima questão a ser discutida condiciona-se sobre as possibilidades de como fazê-las. Segundo Bhabha (1998, p. 19), estamos em

um momento em que espaço e tempo se cruzam em um movimento incessante e exploratório em torno da produção de figuras complexas de diferença e identidade. Nesse contexto, o autor lança a questão da necessidade de se ultrapassar os limites das narrativas de subjetividades originárias e centralizar o foco em processos formados no desenrolar das diferenças culturais.

Nesse sentido, Bhabha (1998) convida à reflexão sobre como esses sujeitos são formados nos chamados “Entre-lugares” e de que maneira devem ser articuladas suas estratégias de representação ou de fortalecimento:

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição "recebida". 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, 1998, p. 20).

Reforçando o “Entre-lugar” enquanto fronteira na qual o estranho, o marginal acontecem, é o lugar de surgimento de vozes dissonantes como a de grupos minoritários, pois segundo o autor “a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial” (BHABHA, 1998, p. 24), pois são essas vozes que cada vez mais estão construindo as culturas nacionais, cuja arte produzida retoma ao passado para renová-lo, para configurá-lo enquanto esse “entre-lugar” inesperado, responsável pela inovação que modifica o presente.

No contexto da América Latina, Santiago (2019, p. 17) fala que o elemento híbrido, neste caso, consta sobre dois dos principais sistemas de propagação da cultura ocidental, o código linguístico e o código religioso, ao passo que estes perderam sua pureza ao passarem por pequenas metamorfoses. Sendo essa destruição contínua dos conceitos de pureza e

unidade, segundo o autor, a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental:

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. Caminho percorrido ao inverso do percorrido pelos colonos (SANTIAGO, 2029, p. 16).

Com a perda da soberania desses dois elementos primordiais na expansão do domínio colonial, a América Latina passa a figurar no mapa ocidental, mas o questionamento que agora surge para o autor é como essa arte deve ser analisada e vista em meio a conflitos como, por exemplo, seu estudo através de métodos tradicionais cujo foco está preso ao reconhecimento de fontes e de suas influências, fato que reforça a ideia dessa literatura enquanto mera cópia da metrópole:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevos, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença (SANTIAGO, 2019, p. 21).

O referido autor acrescenta ainda que é nesse lugar de aparente “vazio” que a literatura latino-americana se constrói entre dinâmicas de assimilação e reação, entre a obediência e a rebelião, caso contrário seu o silêncio representaria a continuidade do poder opressor da metrópole.

Contudo, quando pensamos em Amazônia é como se essa ideia de “vazio” ainda persistisse com frequência no imaginário nacional. Então, como compreender esse tipo específico de abordagem sobre essa região em particular?

De acordo com Jobim (2020, p. 12), as teorias da falta (que nasceram a partir das produções de sentido europeus a respeito dos povos colonizados) são herança do Novo Mundismo, que são as representações do Novo Mundo a partir da Europa, responsáveis por estruturar saberes e estabelecer essas novas representações sobre esses domínios.

Portanto, ao considerar a Europa enquanto padrão absoluto, as suas características quando não encontradas no Novo Mundo não eram vistas como diferença e sim como falta. Vale pensar que essas teorias da falta carregam variações importantes quando falamos de Amazônia, que são os níveis intra ou supra nacionais:

Em nível intranacional, conhecemos as divisões regionais dentro do Brasil: sul, sudeste, centro-oeste, nordeste, norte. E sabemos também que estas divisões não são apenas um exercício de abstração intelectual, já que são utilizadas pelos poderes constituídos como parâmetro para políticas públicas, entre outras coisas. Em nível supranacional, aqui na América do Sul são conhecidas as propostas de Ana Pizarro e Angel Rama: a primeira considera a Amazônia como uma região transnacional, envolvendo não somente o Brasil, mas também outros países do norte da América do Sul; o segundo considera os pampas como uma região cultural cujos limites se estendem para além do Rio Grande do Sul, englobando partes dos territórios de Argentina e Uruguai (JOBIM, 2020, p. 13).

Segundo Jobim (2020, p. 14), um exemplo desse comparatismo intranacional seria um dos modos de abordagens da Amazônia, citado por Roberto Mibielli, no qual ele explica que, apesar da Amazônia possuir aspectos culturais diversos e particulares, esses elementos não são reconhecidos por outras regiões mais populosas do país e que concentram maior produção cultural. Logo, esse não reconhecimento é responsável pela reprodução do pensamento de que há um vazio cultural na região amazônica.

Porém, a realidade da Amazônia em relação à produção cultural é bem diferente desse vazio imaginado, pois de acordo com Carvalho e Mibielli (2019, p. 135) essa produção é dotada de capacidade de circulação e de alimentar muitas tradições discursivas:

De fato, talvez possamos desde já reconhecer que boa parte do acervo narrativo da Amazônia deve sua condição mutante e propensa a todo tipo de transposição à manutenção do caráter ainda fortemente oral das suas manifestações verbais – o que não nega a realidade de que também há quem o tenha fixado em cartas e outras formas gráficas, próprias das textualidades ditas “civilizadas” (CARVALHO, MIBIELLI, 2019, p. 136).

Logo, a Amazônia é constantemente vista e pensada enquanto essa divisão política, como se fosse uma coisa só, um todo, e por muitas vezes ocultando suas diversidades, sobretudo as diversidades culturais.

Outra teoria importante para se pensar a literatura das Américas é a teoria da aclimatação que segundo Jobim (2020, p. 15) ocorre quando elementos culturais oriundos de outros países sofrem transformações ao chegar no “Novo Mundo”.

Ainda de acordo com o autor, discutir esses elementos culturais e constatar as suas modificações é também pensar nos sentidos que são produzidos dentro de um novo contexto, e especialmente nas suas circulações:

Será que, além dos já conhecidos e relevantes autores europeus, não havia no passado autores e obras da América Latina e de outras partes do mundo com qualidade superior? O poeta e ensaísta cubano Roberto Fernández Retamar já disse que o problema não era falta de bons autores na América Latina, mas a falta de circulação mais ampla de seus trabalhos. Por isso é importante também analisar criticamente propostas recentes de colocar a circulação de obras como critério de julgamento (JOBIM, 2020, p. 33).

Sobre o elemento da escrita introduzido a partir da colonização na Amazônia, Carvalho e Mbielli (2019) revelam como esse elemento se transformou relacionado à cultura dos povos originários:

A escrita do índio virou literatura. Aliás, a literatura virou escrita de índio. Mário de Andrade foi quem alargou a picada na floresta da cultura de livros. Macunaima também. Mas a escrita do índio, suas narrativas dos fatos, tinha um problema. Era real. Sendo real, tinha os problemas psicológicos que toda escrita adquire quando é forçada a ter duas personalidades. Estuprada em sua oralidade, com fama de pura, como soe ser, essa escrita, estrangeira de si, depunha contra o cânone (CARVALHO, JOBIM, 2019, p. 139).

Julie Dorrico em seu estudo sobre a fortuna crítica de Makunaimi na literatura indígena contemporânea vem reforçar o que nos disse Silviano Santiago, já citado neste trabalho, sobre a necessidade de voltar a atenção dos estudos literários para a evidência dos elementos abandonados e silenciados pela crítica. Dorrico (2022, p. 112) visa discutir nesse artigo a fortuna crítica da obra clássica de Mário de Andrade enquanto ferramenta de exclusão indígena, que ao enaltecer o processo criativo do autor acaba por apagar as origens indígenas desse personagem, mostrando como esse tipo de leitura traz consequências negativas para o sujeito indígena, propondo, ainda, uma releitura em sua forma positiva através das representações de Makunaimi pela literatura indígena contemporânea.

Historicamente fomos representados nas terras literárias brasileiras como seres folclóricos, como servos, como gente do passado. Isso refletiu diretamente em nossos povos, corpos, modos de vida, uma vez que fomos estigmatizados pelas imagens que, embora escritas em séculos passados, mantiveram-se vivas na fortuna crítica que as reencenaram e reencenam (DORRICO, 2022, p. 128).

Ouvir um indígena contar sua própria cultura é algo ainda novo para grande parte da população brasileira, e é gritante o quanto essas histórias foram distorcidas, ouvi-las nos faz começar a compreender o processo de estigmatização e o quanto ainda precisamos recapitular o pensamento sobre essas literaturas.

2.3 - LUGAR DE FALA: QUANDO O CORPO SUBALTERNO GRITA

Além de uma hierarquia linguística, já discutida neste trabalho, Mignolo (2017, p. 11) aponta também a hierarquia epistêmica enquanto nó histórico a estruturar a matriz colonial do poder, o qual consiste em privilegiar os conhecimentos ocidentais em desfavor dos conhecimentos não ocidentais.

Spivak (2010, p. 08), em seu artigo “Pode o subalterno falar?”, inicia sua discussão questionando esses discursos hegemônicos em busca de refletir a teoria crítica enquanto uma prática intervencionista e contestadora, pois quando se fala pelo subalterno mantém-se seu silenciamento, reproduzindo as estruturas de poder e opressão que o invisibilizam.

Mas, de fato, quem seria esse sujeito subalterno? Segundo Spivak (2010, p. 12) o termo não deve ser utilizado de qualquer maneira, logo, o termo subalterno aplica-se àquelas camadas sociais mais baixas formadas a partir de exclusões de diversas naturezas, como a exclusão dos mercados e de representações políticas, além de não haver a possibilidade de assumirem papéis na camada social dominante com plenitude.

A constituição desse sujeito subalterno dá-se quando sua voz é intermediada por outro, não há a constituição de um espaço dialógico, e ainda que esse sujeito faça sua autorrepresentação este não será ouvido, já que o ato da fala acontece em um processo discursivo entre falante e ouvinte.

Sobre a responsabilidade do intelectual nesse contexto, Spivak (2010, p. 47) fala que seu papel deve ser o de criar esses espaços para que o subalterno

fale e possa ser ouvido, pois o “mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro”.

Tal violência se duplica quando o sujeito subalterno em questão é uma mulher:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 66).

Pensando agora nas consequências da subalternidade, Kilomba (2019, p. 49) nos fala sobre a questão do conhecimento e o mito do universal, o qual explica o quanto os conceitos de conhecimento e ciências estão fortemente atrelados ao poder e autoridade racial, afirmando que o centro acadêmico não se constitui um lugar neutro, o que fortalece a construção do processo de “Outridade”:

Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde *acadêmicas/os brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “Outras/os” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. Dentro dessas salas fomos feitas/os *objetos* “de discursos estéticos e culturais predominantemente brancos” (Hall, 1992, p. 252), mas raras vezes fomos os *sujeitos*. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da “Outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós” (KILOMBA, 2019, p. 50).

Gonzalez (2020, p. 78), em seu ensaio sobre racismo e sexismo na cultura brasileira, fala sobre a naturalização do racismo no país, pois aceita-se

com total normalidade pessoas negras ocupando lugares de subalternidade e opressões, além de carregarem atribuições sempre negativas como se fossem intrínsecas a elas, mediante a negação contundente desse racismo escancarado.

Apontando, ainda, as noções de consciência e memória enquanto sistemas importantes para a compreensão desse contexto. Sendo a consciência enquanto lugar de alienação e desconhecimento, local em que o discurso ideológico acontece (discurso dominante para ocultar a memória), e a memória sendo o “não saber que conhece”, onde se resgata a história que não foi escrita, estruturada como ficção, mas que sobressai nas falhas do discurso dominante.

A autora ainda faz um importante panorama de alguns dos movimentos de resistência e de libertação negra no Brasil, principalmente dos que se tornaram porta-voz da amefricanidade, termo em que se cunhou as terminologias amefricanas/amefricanos, referindo-se não somente aos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como também os povos originários.

Gonzalez (2020, p. 269) reforça também a importância dessa organização enquanto projeto de transformação social:

Quando nos reportamos às amefricanas da chamada América Latina, e do Brasil em particular, nossa percepção descobre uma grande resistência ao feminismo. É como se ele fosse algo muito estranho para elas. Herdeiras de uma *outra cultura ancestral*, cuja dinâmica histórica revela a diferença pelo viés das desigualdades raciais, elas, de certa forma, sabem mais de mulheridade do que de *feminilidade*, de *mulherismo* do que de *feminismo*. Sem contar que sabem mais de *solidariedade* do que de *competição*, de *coletivismo* do que de *individualismo*. Nesse contexto, há muito o que aprender (e refletir) com essas mulheres negras que, do abismo do seu anonimato, têm dado provas eloquentes de sabedoria.

Vergès (2020, p.19), sob a perspectiva de um feminismo decolonial, trata da exploração do corpo negro feminino e subalterno através de uma economia do esgotamento, resultado direto e histórico da escravatura. Esse corpo é voltado para o capital, cuja circulação nas cidades e lugares privados só é aceitável para o desempenho de um único papel: servir a classe burguesa.

Corpos que estão à mercê do feminismo civilizatório que ao universalizar seus interesses colaboram para a perpetuação desse sistema de exploração racial.

Por isso Vergès (2020, p. 20) propõe um feminismo decolonial que é “radicalmente antirracista, anticapitalista e anti-imperialista”:

Um feminismo à escuta dos combates das mulheres mais exploradas, das empregadas domésticas, das profissionais do sexo, das queer, das trans, das migrantes, das refugiadas e daquelas para quem o termo “mulher” designa uma posição social e política, não estritamente biológica. *Um* feminismo, não *o* feminismo, e portanto, aberto a questionamentos, à possibilidade de rever suas análises, que não busca o reconhecimento das instituições, mas que se ancora nas lutas, com suas perdas e alegrias.

Dorrico (2022, p. 114), ao falar da ausência da literatura indígena nas universidades ao longo de toda a sua formação acadêmica, reflete sobre a subalternidade dessa literatura e todo tipo de silenciamento, e de como essas vozes foram/são constantemente representadas por autores brancos amplamente divulgados e estudados nas escolas e academias:

O silêncio sobre nossas existências reais ou a exaltação do elemento exótico e primitivo para se referir a nós, tudo isso colabora para o etnogenocídio indígena. Dessa forma, é urgente que a crítica literária brasileira ocupe de fato o lugar de produtora de conhecimento desde a perspectiva que apresenta no território nacional, do lugar que congrega diversidade étnico-racial indígena, negra, branca, amarela e cigana. Discutir cânones sem levar em conta a história e a construção da fortuna crítica repete a exclusão de séculos passados no presente.

A partir do estudo de todas essas abordagens aqui citadas neste tópico, podemos perceber que são muitos os mecanismos que a sociedade e o Estado se utilizam para que o corpo subalterno permaneça ocupando lugares de grandes opressões e violentos silenciamentos. Como disse Mignolo (2017, p. 10), essas estruturas não são uma instância universal, mas composições em constantes articulações armadas a partir da diferença colonial e imperial.

Mas à medida que tomamos conhecimento de processos como as várias formas de outremização do sujeito subalterno ou do etnogenocídio indígena, ou ainda de teorias e estudos como o feminismo decolonial e da existência de uma amefricanidade, começamos, ainda que a passos lentos, a desatar esses nós históricos de uma poderosa matriz colonial do poder, e a criação dos espaços dialógicos que Spivak (2010, p. 14) sugere começam a ser construídos.

2.4 - POESIA E PERFORMANCE: A POÉTICA EM CENA

Quando Kilomba (2019, p. 49) fala da não neutralidade do espaço acadêmico, o qual acaba por torná-lo um espaço de exclusão pela falta de acesso a representações do indivíduo negro, caberia, então, o questionamento: quem pode falar através da poesia?

Sabemos, através de Paz (2012, p. 296), que a arte “se nutre sempre do tecido social”, porém isso não significa que a produção literária, especificamente, não encontre seus entraves quando falamos de determinados sujeitos e o lugar de onde eles falam, ou pelo menos deveriam falar.

Candido (2017, p. 176) aponta que, devido ao caráter múltiplo de manifestação, como o texto poético, o ficcional, o dramático, existindo desde as manifestações mais simples como o folclore popular até as mais complexas produções de grandes civilizações, a literatura adquire um caráter universal para todos os homens e todos os tempos, de presença inevitável não há povo que não a manifeste, portanto, correspondendo a uma necessidade universal, e cuja satisfação corresponde a um direito:

ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Nesse sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles (CANDIDO, 2017, p. 177).

Porém, Bosi (2002, p. 238) ao colocar frente a frente poesia e racismo, revela que esse direito à literatura do qual nos falou Antônio Candido mostrou-se bastante conflituoso:

No mesmo Brasil culto do final do século XIX, em que Nina Rodrigues e seus discípulos na área de Medicina Legal apontavam a degenerescência das populações de origem africana, um poeta negro retinto, neto de escravos, filho de forros, João da Cruz e Sousa, acusava “a ditadora ciência d’hipóteses” de negar à sua raça “as funções do Entendimento e, principalmente do entendimento artístico da palavra escrita”.

Compondo a prosa poética do Emparedado, que fecha o livro das Evocações, foi possível a Cruz e Sousa lançar o seu protesto contra os argumentos da ideologia dominante no discurso antropológico.

Trata-se de um fenômeno notável de resistência cultural pelo qual o drama de uma existência, que é subjetivo e público ao mesmo tempo, sobe ao nível da consciência inconformada e se faz discurso, entrando assim, de pleno direito, na história objetiva da cultura.

Ainda segundo o autor, a literatura produzida no século XIX por pessoas negras era tratada como inferior ao passo que engrandecia a literatura de escritores brancos em uma ação comparativa e déspota posta enquanto ciência, mas que na realidade forjava uma lei evolutiva a fim de hierarquizar um determinado grupo social (BOSI, 2002, p. 238).

Morrison (2019, p. 73), em seu ensaio sobre racismo e literatura, revela como, na literatura norte-americana, muitos autores utilizavam-se do fetiche da cor para determinação, tratado muitas vezes como fator decisivo, de caráter de seus personagens:

Há um ótimo motivo para o papel que o colorismo desempenha na literatura. Era a lei. Mesmo um exame casual das “chamadas” leis da cor já justifica a ênfase na cor como indicação do que é ou não legal. [...] Por exemplo, um estatuto de 1705 afirmava que “papistas dissidentes, condenados, negros, mulatos e criados indígenas, e outros que não forem cristãos, não poderão servir como testemunha sejam quais forem os casos. [...] São leis arcaicas e, de certo modo, tolas. E, embora não sejam mais aplicadas nem aplicáveis, elas proporcionaram a base sobre a qual muitos escritores evoluíram com grande estilo.

Ao contrário de obras literárias americanas que marcavam seus personagens primordialmente pela cor, Toni Morrison fez questão de fazer exatamente o contrário ao escrever romances como *Paraíso*, *O olho mais azul* e *Deus ajude essa criança*:

Eu me interessei pela ideia de retratar os negros por cultura, em vez da cor da pele: quando só sua cor já era *bête noire*, quando ela era algo incidental, e quando era impossível de ser determinada, ou deliberadamente omitida. Esta última questão me proporcionou uma oportunidade interessante de ignorar o fetiche da cor, bem como uma certa liberdade, acompanhada de alguma escrita muito cuidadosa. Em alguns romances, teatralizei essa questão não apenas me recusando a me apoiar em sinais de raça, mas também alertando o leitor quanto à minha estratégia (MORRISON, 2019, p.76).

A partir dos exemplos citados acima, podemos inferir que para alcançar seu direito à literatura, o sujeito subalterno precisou fazer da própria literatura um espaço de protesto e revolução.

É importante compreendermos também qual seria a função da performance enquanto linguagem, somada à poesia, para construção de um discurso de reivindicação da fala.

Vamos iniciar da compreensão do conceito de performance a partir de Cohen (2013, p. 17):

numa comparação como o teatro, a *performance* de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação.

[...] é importante discutir-se a questão da hibridez desta linguagem: para muitos, a *performance* pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico-espacial dessa arte estática.

Esta colocação é bastante plausível; na sua origem (ver Cap. I) a performance passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer (artista cênico).

Além desse caráter híbrido, Cohen (2013, p. 39) traz outra característica muito interessante da performance que é a aproximação da vida e da arte:

A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a da sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora.

Logo, podemos pensar que a similaridade da performance com a poesia talvez venha de seu caráter humanístico, cuja função é libertar o homem de tudo aquilo que o aprisiona, e a arte do lugar comum que é imposto pelo sistema (COHEN, 2013).

O movimento *Slam* pode mostrar muito bem esse entrelace da poesia e da performance enquanto um espaço de reivindicação à fala do sujeito subalterno, e enquanto espaço de mudanças sociais em que a literatura sai dos livros e passa a ser ocupada pela performance dos teatros para um encontro mais próximo do público, tornando-se um poderoso instrumento de insurgência nas cidades como nos fala Freitas (2020, p. 12):

A performance de cidadania do Slam Resistência se caracteriza como uma prática insurgente contra o regime de cidadania diferenciada construído historicamente pelas elites dentro da nação brasileira.

Quanto a essas performances de cidadania insurgente, segundo Freitas (2020, p. 13) manifestam-se em nível de uma micropolítica que restrita ao espaço da periferia da cidade ocorre em ações cotidianas.

CAPÍTULO III - O MOVIMENTO POÉTICO PERFORMÁTICO EM MACAPÁ

3.1 OS AUTORES

Neste tópico, apresentarei uma breve biografia dos quatro autores amapaenses selecionados previamente (a partir da metodologia já mencionada na introdução deste trabalho) que comumente apresentam suas obras em áreas urbanas de Macapá e que, dessa maneira, contribuem para o fortalecimento desse movimento cultural que é a poesia performática nessa cidade.

3.1.1 Negra Aurea

Sob o nome artístico de Negra Aurea, Maria Aurea dos Santos do Espírito Santo nasceu em 23 de setembro de 1971 em um município chamado Igarapé-Miri no estado do Pará, migrando para Macapá no ano de 1996.

Sua formação acadêmica inicia com o curso de pedagogia pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), em seguida conclui os cursos de especialização em Gestão do Trabalho Pedagógico pela Faculdade Atual (FAAT) e Educação de Jovens e Adultos pelo Instituto Federal do Amapá (IFAP), e formou-se mestra em Ciências da Educação pela Universidade Três Fronteiras no Paraguai (UNINTER-PY), (SANTO, 2023, p. 175). Servidora pública da educação, a autora atua como professora do ensino fundamental.

Sua primeira publicação acontece no ano de 2017 com a sua participação na Antologia Poética, com organização de Ivaldo Sousa e Cleia Lacerda.

A segunda publicação também em uma antologia dá-se no ano de 2018, mas agora em nível nacional e internacional pela editora Anjo. Em 2019, também pela editora Anjo, publica a antologia de artigo científico “Criações poéticas enquanto estratégia pedagógica”. (SANTO, 2023, p. 176). Tendo como próximas publicações:

Em 2020, participou das seguintes antologias: “Fragmentos de Almas Eternizadas” pela Editora Lírio Negro, II Antologia Afrologia Tucuju “300 poesias” e “Mulheres Extraordinárias” com a editora Anjo e I Antologia do Projeto “Café e os Poetas”. Em 2021, lança seu e-book na Amazon, seu primeiro volume da coleção Deca Moleca de sua autoria, primeira obra coletiva de cordéis pela Cordelaria Castro, Antologia Brasilidade em verso com a editora Lírio Negro, “A beleza de ser Negro” pela CROMOSET e a Antologia “Mulheres Livres Senhoras de Si” pela editora SF Editorial, II Vol. Da Antologia “Café e os Poetas”. Em 2022 Negra Aurea publica seu primeiro livro infantil, I Vol. “Deca Moleca e as Lendas Tucuju” pela Editorial; I, II e III Vol. “Do Cordelizando pelos Estados do Brasil” com o editora Prosa e Verso; Antologia Científica Educar, Práticas, Reflexões e Partilhas pela Editora Veranópolis e a Antologia Sarau AfroIndígena (ISBN: 978-65-89927-54-9) pela Editora CONEJO SP/2022 e em dezembro fez a publicação do seu livro infantil, II volume da coleção Deca Moleca: A valorização da diversidade e o III volume intitulado “cantando com Deca Moleca”. (SANTO, 2023, p. 176)

A partir da leitura de sua obra mais recente, intitulada *Poesiaaurea: estratégia pedagógica das relações étnico-raciais*, publicada em 2023, a autora nos apresenta uma poesia atravessada de múltiplas vozes que revelam um emaranhado de vivências ocorridas em regiões do Amapá até então pouco faladas, pouco discutidas, pouco pensadas, mas que essa poesia vem iluminar e trazer à tona suas existências e importâncias, que perpassam desde a história do Amapá, sua geografia e peculiaridades, o multiculturalismo do seu povo, além de tocar em temas sociais como o empoderamento feminino e uma identidade negra amapaense.

Temáticas essas que contribuem para a construção de um futuro menos racista e desigual, através de uma poesia libertadora que nos ensina a prática da tolerância e o respeito à diversidade.

3.1.2 Graça Senna

A autora Maria das Graças Senna Ramos nasceu em 14 de fevereiro de 1968 em Macapá, no tradicional e histórico bairro do Laginho, cujos moradores, em sua maioria, descendem de pessoas negras escravizadas e, portanto, carregam em suas tradições culturais uma história de resistência e luta como nos explica o escritor e sociólogo Fernando Canto em crônica para o site Blog De Rocha:

Em nenhuma cidade do Norte do Brasil se conhece um bairro, em termos proporcionais, onde a maioria da população seja negra e os elementos formadores de sua comunidade sejam descendentes diretos de escravos, como acontece no bairro do Laguinho, em Macapá. Os negros, originalmente, ocupavam a frente da cidade, próximo ao trapiche municipal e ao estaleiro. Muitos viviam da pesca e do plantio da mandioca, no largo de São José, hoje Praça do Barão do Rio Branco. E com a transformação do Amapá em Território Federal e a consequente instalação do primeiro governo, Macapá foi decretada capital.

A transferência dos negros para a parte norte da cidade não foi um fato enfrentado com passividade por eles; daí naturalmente surgiram alguns núcleos de reação contra a arbitrariedade cometida pelo governo, que retirou os negros da frente da cidade com o objetivo real de preparar o referido local estrategicamente situado às margens do rio Amazonas. (CANTO *in* BLOG DE ROCHA, 2021).

Atualmente, o bairro Laguinho é ponto de encontro para a realização de importantes movimentos culturais como o Marabaixo, e tornou-se uma grande e importante referência para a formação cultural do Amapá:

O Laguinho é palco de muitas manifestações tradicionais, entre elas o Marabaixo mais autêntico, organizado por mestre Julião, Ladislau e pela saudosa parteira Mãe Luzia. A criação de escolas de samba em Macapá também começou nesse bairro, com a fundação da Universidade de samba Boêmios do Laguinho.

É interessante lembrar o quanto aquela gente de fala mansa, quase cantante, contribuiu para a formação cultural de Macapá. Hoje, em qualquer botequim do bairro, pode-se ver três ou quatro pessoas reunidas tomando uma “pura”. Basta ter um atabaque ou um violão por perto para ouvir essa gente cantar os versos do maior compositor do Laguinho, Raimundo Lino: “Laguinho, ô Laguinho/ É bairro de tradição./ Laguinho mora no meu coração./ É ódio dessa gente que não sabe o que faz./ Laguinho é o orgulho de nosso carnaval”. (CANTO *in* BLOG DE ROCHA, 2021).

Diante do exposto, conseguimos compreender um pouco acerca das origens e influências na poesia de Graça Senna, que vem mostrar em sua poética além de todo esse contexto histórico de formação cultural do Amapá, uma forte proximidade com as religiões de matrizes africanas como podemos inferir em seu poema intitulado “Filha de Ogum”:

Sou filha de ogum
Quando estou na luta que travo todos os dias
Chamo por meu pai
Para que me transforme em instrumento de luta
E me proteja dos perigos diários. (SENNA, 2023, p. 66)

Sua formação acadêmica também se mostra voltada aos estudos para valorização e desenvolvimento da cultura afro-brasileira. É graduada em Licenciatura Plena em Artes Visuais e Licenciatura Plena em Letras, ambas pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), possui pós-graduação em Educação Especial e Inclusão (Faculdade de Teologia HOKEMÃH FATEH), Metodologia do Ensino de Artes (APOENA) e História e Literatura Afrodescendente (UNINTER) e atualmente é mestranda em Ciências da Educação na Universidade Fernando Pessoa (UFP) em Portugal, (SANTO, 2013, p. 172).

Apesar de possuir uma extensa produção literária a autora conta com poucas publicações físicas como: *Antologia Poética: poesias, contos e crônicas*, org. de Ivaldo da Silva Souza e Ana Cleia da Luz Lacerda Souza de 2017 e seu mais recente trabalho *Tempo, meu tempo* de 2023.

Além de escritora, Graça Senna é professora, arte educadora, artista plástica, artesã e vocalista da banda musical chamada Kazumba Akelê.

3.1.3 Grupo de Poesia Tatamirô

O Tatamirô é um grupo de poesia do Amapá criado no ano de 2008 com o intuito de promover apresentações a partir do texto poético e com isso aproximar as pessoas da literatura.

Com um trabalho bastante consistente ao longo dos seus quinze anos de existência no cenário cultural amapaense sua formação conta com uma extensa equipe de trabalho que vai de designer gráfico, produtores, atores, músicos, cantores, escritores, sonoplasta e cenógrafo, tendo como os principais fundadores do grupo Herbert Emanuel e Adriana Abreu.

Herbert Emanuel é professor de filosofia, poeta, produtor e declamador do grupo, enquanto Adriana Abreu atua na direção artística das apresentações e também é declamadora.

Para quem acompanhou e acompanha o grupo ao longo de sua trajetória pode perceber muitas experimentações com a poesia, sejam elas corporais, visuais ou ainda sonoras, que foi o caso da performance intitulada “Poema Sonoro Xapiri Curuocangô”. sobre esse trabalho o grupo nos informa que:

Fruto de três anos de estudos dos cantos e rituais de etnias indígenas da Amazônia e da leitura intermitente do livro “A queda do céu” do xamã yanomami Davi Kopenawa e do antropólogo franco-marroquino Bruce Albert, dialogando com uma diversidade de sons percussivos que culminaram em poesia sonora. (HERBERT EMANUEL in Site Alcilene Cavalcante, 2021)

As diversas experimentações com a poesia juntamente com os anos de estrada no campo artístico faz do grupo Tatamirô uma importante referência para as novas gerações de artistas amapaenses, e através de trabalhos consistentes construídos através de estudos e pesquisas acabam por nos oferecer uma arte muito convicta de suas próprias realidades, direcionando, desta forma, nossos olhares para as nossas próprias origens enquanto povos que habitam a Amazônia e que aprenderam a reconhecer suas riquezas e necessidades.

3.1.4 Loran Ferreira

Loran da Silva Ferreira nasceu na cidade de Santana a 17 km da capital Macapá em 30 de outubro de 1996. Loran Ferreira define-se como artista transgênero e não-binária, além de poeta é também Dj. Vem se destacando com suas apresentações vibrantes em eventos como a XXI Parada do Orgulho LGBTQIA+ promovida pela Prefeitura de Macapá no ano de 2021 em formato *Live*, ainda em decorrência da pandemia de covid-19.

Suas apresentações possuem a dinâmica fluida e ritmada da linguagem dos SLANS, estilo de poesia falada que nasceu em Chicago nos Estados Unidos na década de 1980, associada ao hip-hop rapidamente espalhou-se para outros países como França, Japão, Alemanha, Zimbábue e Madagascar, (FREITAS, 2020, p.02).

O formato das suas performances possuem características próprias, visto que sua dinâmica ocorre em uma batalha de poemas:

O poetry slam é uma batalha de poesia falada, cujas cinco regras principais, apesar de variarem de lugar, tendem a permanecer relativamente as mesmas: os competidores têm três minutos para apresentar sua poesia autoral e inédita naquele slam, sem o auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical. As poesias são julgadas pelo público e pelos jurados imediatamente após sua leitura/recitação/ acontecimento, em uma escala de zero a dez. o júri é constituído por pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia. Das

notas dos cinco jurados, a maior e a menor são descartadas, compondo uma nota final que varia entre zero e trinta pontos. O poeta geralmente passa por três rodadas, tendo que apresentar três poesias vencedoras antes de se tornar o campeão da noite. (FREITAS, 2020, p.02).

Em se tratando de uma poesia feita para ser dita e ressoar em lugares que não foram feitos para esse propósito, atingindo um público que ocasionalmente por ali trafega ao fim do expediente rotineiro de trabalho ou no fim de mais uma aula, o SLAM evoca a voz da periferia, ou melhor, as vozes da periferia. Loran ao descrever seu trabalho destaca essas vozes:

“[...] Através da poesia do SLAM, levei para a cena uma Macapá das nossas’, que diariamente são invisibilizadas e violentadas, uma Macapá das vivências trans e da ancestralidade Tucuju. [...]” (CARTOGRAFIA SENTIMENTAL TUCUJU, 2021)

Em seu poema intitulado “Hidras de todas as eras” Loran nos revela múltiplas identidades em um único sujeito amazônida, um corpo transgênero lutando pelo reconhecimento de sua existência e pelo ecoar do grito dos esquecidos: “Convidade fui a falar de uma Macapá, mas de onde eu falo? Em que lugar eu me encontro? Se Macapá foi construída sobre os meus escombros e eles nem sequer me mencionam”⁶.

3.2 O PÚBLICO

A relevância em se pensar o público, assim como se pensou os artistas que constituem esse movimento poético, dá-se por ele compor um dos elementos constitutivos da expressão cênica (atuante, texto e público), segundo Cohen (2013, p. 116), os quais se relacionam no espaço da cena. Espaço esse que não é apenas físico, mas também psicológico e filosófico, o qual é denominado de *topos*, logo, é nele que acontecerão as relações entre atuantes e público através do texto.

Sobre a relação binária entre os *topos* emissão e recepção, que segundo Cohen (2013, p. 121) são responsáveis pela estruturação cênica,

⁶ Trecho de poema transcrito por mim a partir da apresentação do autor do texto em Live do evento XXI Parada do Orgulho LGBTQIA+, que pode ser vista através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=tVP26Y707t8>

enquanto no primeiro (emissor) localiza-se a gênese da cena e o performer ou atuante, no segundo (receptor) está disposto o espectador.

A partir desse primeiro modelo, podem-se classificar dois outros modelos distintos de acordo com a organização desses *topos*.

O primeiro chamado *estético*, no qual o distanciamento psicológico é bem definido com relação ao objeto, ou seja, o espectador não participa da obra, é apenas um observador daquela representação do real, enquanto que no segundo modelo denominado *mítico* esse distanciamento não é claro, o espectador ganha a condição de participante, substituindo a representação do real pela vivência do real, (Cohen, 2013, p. 122).

Outro ponto relevante para se destacar entre esses dois modelos é que enquanto o modelo *estético* representa uma forma mais institucionalizada do teatro, acontecendo em prédios destinados para esse fim, o modelo *mítico* acontecerá geralmente em praças e galpões, e os espaços ocupados por performers e espectadores podem ser facilmente intercambiáveis, (Cohen, 2013, p. 129):

É interessante que, apesar da quase totalidade de o teatro acontecer hoje em espaços propriamente reservados (os edifícios-teatro), chegando ao ponto de os espectadores leigos só conhecerem esse tipo de expressão, as grandes inovações no teatro ocorrem fora desses espaços e em movimentos especiais: “Em todas as épocas as experiências essenciais do Teatro sempre se deram fora dos lugares previstos para o teatro”. (COHEN, 2013, p. 129).

Logo, a performance, enquanto expressão cênica, geralmente estará mais relacionada ao modelo mítico, acontecendo em lugares não projetados para esse fim, proporcionando, dessa maneira, uma cadeia de experimentações variáveis a partir dos lugares e públicos inesperados.

Entretanto, não se pode pensar nesse público apenas como o elemento que contribui na definição do modelo cênico apresentado, para Zumthor (1997, p. 241) o ouvinte desempenha um papel tão importante quanto do intérprete da performance, devido ao seu poder de re-criação do texto dentro do processo da recepção:

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com o seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido.

As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições. (ZUMTHOR, 1997, p. 242)

Desta forma, o ouvinte desempenhará tanto o papel de receptor quanto o papel de co-autor do texto apresentado durante a performance.

Sobre o público presente nas performances dos autores estudados neste trabalho, pode-se dizer que houve uma constância do modelo *mítico*, no qual os ouvintes permaneceram sem participar diretamente das performances, ocupando o espaço destinado ao *topos* da recepção dessas expressões cênicas, que contaram com palcos montados em locais públicos de eventos promovidos pela Prefeitura de Macapá (Praça Tia Chiquinha de Resistência, Estádio Zerão e Praia da Fazendinha), caracterizando também as apresentações no formato de performance por acontecerem em locais não destinados a esse fim.

Ressaltando o que Zumthor (1997, p. 244) afirma sobre uma certa identificação do que se fala e como se fala pelo ouvinte, o intérprete alinha o seu discurso e sua linguagem para esse propósito, fazendo com que essa despersonalização contribua para um maior reconhecimento e identificação do texto pelo espectador.

Dessa maneira, podemos inferir que os textos apresentados pelos performers de Macapá foram destinados para o público de cada evento específico, para que, nesse sentido, pudesse haver essa identificação.

As poetas Negra Aurea e Graça Senna em suas performances trouxeram textos que abordavam a ancestralidade do povo negro do Amapá e suas apresentações aconteceram na praça Tia Chiquinha, localizada na entrada de um tradicional quilombo de Macapá, o Quilombo do Curiaú.

Vale destacar, o próprio nome da praça em questão, que se refere a uma figura de grande relevância para a cultura do marabaixo como já foi mencionado neste trabalho.

Já Loran Ferreira fala em sua poesia sobre a resistência da comunidade LGBT no contexto da Amazônia em sua apresentação na XXI Parada do Orgulho da cidade de Macapá, enquanto o grupo Tatamirô vem resgatar a

ancestralidade da população indígena dentro da cultura amapaense em um evento também promovido pela prefeitura de Macapá, dessa vez, o Macapá Verão, que no ano de 2020 teve seu formato on-line devido à pandemia de covid-19.

3.3 A POESIA, O CORPO E A CIDADE: UM RIO, MUITOS AFLUENTES

O reconhecimento das performances culturais enquanto manifestações que ainda não são consideradas em registros oficiais, mas que carregam em seu cerne experiências e vivências atravessadas de relações humanas significa, segundo Camargo (2013, p. 04), admitir um novo marco de análise e conhecimento por sua dinamicidade e polissemia:

Estas grandes e pequenas tradições, são “formas de pensamento construídas pela humanidade”, possibilitam distintas experiências pessoais, definem distintos modos de ser e de ver, usos e costumes, e são construídas carregando tensões, desejos, esquecimentos e fricções entre as pessoas, vilas ou civilizações que pretendem “comunicar a nós sua natureza, sua totalidade” em forma complexa e convincente. (CAMARGO, 2013, p. 06)

Pequenas tradições fazem parte de uma totalidade cultural e podem ser compreendidas a partir do entendimento do funcionamento do todo, submetendo-as ao contraste e à comparação, evidenciando assim, suas contradições, instabilidades e movimentos (CAMARGO, 2013, p. 06).

Para Cohen (2013, p. 139) a complexidade em enquadrar a performance em um único gênero com relação a outros estilos de artes cênicas dá-se à sua natureza de arte de fronteira que busca primordialmente fugir às delimitações, incorporando elementos de outras artes, sendo mais interessante apontar estilos afins e divergentes.

Sobre a justificativa de uma linguagem semiótica da performance, Glusberg (2013, p. 52) fala que o corpo humano é a expressão biológica de uma ação cultural. Diante de programas gestuais cotidianos os quais estamos sujeitos constantemente, as performances irão desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, determinadas por uma definição genética que resulta como um algoritmo de engendramento: “Assim, um vestido – uma coisa

– pode ser definido mediante o programa que conduz à sua confecção” (GLUSBERG, 2013, p. 53).

Diante do exposto, analisaremos as performances poéticas de quatro autores amapaenses, cujas apresentações ocorrem em áreas urbanas da cidade de Macapá, com o intuito de identificar e descrever os fatores constitutivos dessas performances, suas sequências e suas manifestações como um todo.

Rosário (2019, p. 90) em seu estudo sobre a literatura performática de Miró da Muribeca, artista recifense, utilizou o termo *corpoeticidade* para descrever a relação entre esses três elementos *corpo, poesia e cidade*, para isso, estabeleceu as seguintes dialéticas: *A poesia no corpo*, cujo foco de observação é sobre o corpo durante a transmissão da poesia de Miró; *o corpo na cidade*, mirando a subjetividade do texto, a partir do sujeito lírico, dos personagens dessa literatura e das representações da cidade, e por último, *a cidade na poesia*, sobre a descrição das ideologias geográficas, nas quais se reconfiguram os discursos indenitários, regionais e nacionais.

Logo, buscaremos também destacar a partir dessas relações do estudo citado, os discursos presentes nessas poéticas urbanas de Macapá e suas relações com a cidade.

3.3.1 A poesia histórica de Negra Aurea

A partir da apresentação da autora Negra Aurea neste trabalho, podemos perceber uma vasta produção literária com relação à publicação de livros físicos, porém seus trabalhos artísticos concentram-se também em apresentações performáticas que acontecem em diversos lugares pela cidade de Macapá, e outras atividades ligadas à literatura como participação em eventos científicos nas universidades e escolas do Amapá em que compartilha com o público sua trajetória como escritora e artista, além de explicar seu processo criativo nas construções de seus poemas e canções presentes em suas performances, dessa maneira, sua produção finda por circular em diferentes meios, sendo eles instituições educacionais, eventos culturais, estabelecimentos públicos e privados.

Sobre a dinâmica de suas performances é comum a autora trazer para o palco (muitas vezes improvisado) outras artes além da poesia, como a música e a dança, sendo as duas primeiras de composições totalmente autorais, enquanto na dança é notável uma coreografia mais livre e espontânea, mas que nos remete diretamente aos passos de dança presentes nas rodas de marabaixo, rodas essas que se fazem constantemente presentes em suas letras de música e poemas.

A sua apresentação na tarde do dia 18 de julho do ano de 2022, na Praça de Resistência Tia Chiquinha, localizada na zona norte de Macapá, em um evento denominado *Macapá Verão*, promovido pela prefeitura da cidade, representa bem a dinamicidade de suas performances.

O singelo palco instalado no centro da pequena praça começa a ficar rodeado de pessoas que chegavam para assistir às apresentações, além de outras que apenas por ali passavam e acabavam ficando para vislumbrar todo aquele movimento.



Apresentação de Negra Aurea no evento Macapá Verão 2022, acompanhada da também poeta Bárbara Primavera. Arquivo pessoal.

Acompanhada de um som mecânico, que tocava músicas regionais, e da presença da também poeta Bárbara Primavera, que performava os mesmos passos produzidos pelas dançadeiras e cantadeiras das rodas de marabaixo, Negra Aurea entoava versos dedicados à cidade, à sua história e suas maiores expressões culturais: “Jaz em ti meus ancestrais/ do ribeirinho és o caminho/ correntezas que banham os artistas” (AUREA, 2020) – diz seu poema dedicado

ao rio Amazonas que banha a frente da cidade de Macapá e é símbolo de força e beleza para os amapaenses, sendo, até hoje, o principal meio de acesso a localidades mais distantes da capital.

Nesse mesmo poema, a autora compara o balanço das ondas desse rio ao balanço das saias rodadas das negras marabaixas, sendo sua própria voz uma representação do balanço dessas ondas quando se utiliza de um tom de voz ameno e de ritmo lento e melódico, metáfora que agora segue escrevendo durante suas apresentações, com seus passos de dança, gestos, em sua saia florida e rodada e uma poesia pensada e escrita para ser oralizada, devido à sua musicalidade construída através das rimas.

Assim, Negra Aurea nos transporta para uma experiência de ressignificação com dois elementos culturais muito fortes do Amapá, o rio Amazonas e o marabaixo, reforçando a ligação do cultural ao lugar geográfico. Sobre a característica do ressignificar na performance Glusberg nos diz que:

[...] a performance aparece ligada a uma re-semantização dos valores contidos no processo da dinâmica corporal dentro da arte. Esse processo parte dos movimentos “naturais” significativos (etapa 1); continua com a apropriação destes pela arte tradicional e os estereótipos do teatro, da dança, do cinema, da televisão e da moda social (2); e conclui-se com a re-significação de todo esse vasto complexo nas performances (3). (GLUSBERG, 2013, p. 57)

Quanto a uma relação de *corpoeticidade* da qual nos fala Rosário (2019, p. 89) ao analisar a obra de Miró da Muribeca, é possível estabelecer essas dialéticas na poética de Negra Aurea a partir da relação de sua poesia, suas performances e a cidade de Macapá.

Na dialética *o corpo na cidade*, Rosário (2019, p. 90) analisa o sujeito lírico, as personagens e as representações do espaço urbano na poesia de Miró, revelando a experiência do poeta com a cidade.

Na poética de Negra Aurea é possível destacar nessa relação, personagens significativos para a cidade, como a já citada neste trabalho, a parteira Mãe Luzia. Destacando-se no poema, que em sua performance é cantarolado, além das habilidades para realização de partos, a atenção com que dedicava aos seus pacientes e sua contribuição para a medicina do estado do Amapá.

A origem de Mãe Luzia é oriunda do histórico bairro do Laginho, também já citado neste trabalho, em que a maioria de seus moradores é negra e descendentes de pessoas escravizadas.

Hoje o nome dessa importante e emblemática personagem estampa o nome da principal maternidade do estado do Amapá, além de estar presente em nossa cultura, sendo citada em poemas e letras de música de artistas locais:

E não para por aqui
 Recebeu muitas homenagens.
 Hoje ela é estampada
 Nas poesias e paisagens.
 Da roupa suja ao sabão,
 Dom de partejar, valorização.
 Estandarte laguinense,
 Tombou pra “Maternidade” da gente. (SANTO, 2023, p. 128)

O sujeito lírico presente na poética de Negra Aurea abraça causas coletivas, trazendo para o palco muitas vezes assuntos incômodos ou esquecidos pela própria cidade. É comum a autora trazer em seus poemas a cultura quilombola, contar a história de formação de pequenas comunidades pouco assistidas pelo poder público. No poema “Ser Quilombola” destaca o poder da resistência dos quilombos:

Ser quilombola revigora.
 Contra as farsas de outrora.
 É ser diverso com os mesmos sonhos.
 Da ancestralidade, pura irmandade.

É fazer da resistência, seu combustível.
 O ir e o vir, tornar possível.
 De personalidade, sujeito.
 Que luta por seus direitos.
 Equidade é o pleito perfeito. (SANTO, 2023, p. 31)

Nesse sentido, Glusberb (2013, p.76), destaca o performer enquanto agente de transformação, pois a vida social torna-se umas das principais fontes para a construção das performances, destacando ainda que não se pode deslocar o artista de suas condições sócio-contextuais.

E por fim, na relação poesia e cidade, a ligação da poética de Negra Aurea com a cidade de Macapá é bastante contundente, demonstrando sentimento de pertencimento através do resgate de elementos culturais

facilmente reconhecidos pelo público dessa cidade, como podemos notar no poema “Macapá”: “Deleite é a Linha do Equador./A Fortaleza é um primor./O Rio Amazonas é viril,/ Encantos da terra varonil. (SANTO, 2023, p. 16). Referências diretas à linha imaginária do Equador que corta a única capital brasileira Macapá, à Fortaleza de São José de Macapá erguida no século XVIII com o intuito de proteger a Amazônia de invasões estrangeiras e, por fim, ao Rio Amazonas que banha a frente da cidade.

3.3.2 Graça Senna e a poesia que nasce da fé

O modo de produção e circulação da obra de Graça Senna assemelha-se bastante ao de Negra Aurea, com publicações de livros físicos (como vimos em sua apresentação neste trabalho) e apresentações de suas performances em eventos culturais diversos.

Quanto à dinâmica de suas performances podemos destacar algumas semelhanças com as de Negra Aurea, como a exaltação à cidade de Macapá e de seus elementos culturais facilmente reconhecidos pelo público, bem como a presença da historicidade acerca da construção cultural e identitária de Macapá e sobre o cotidiano vivido nas comunidades do interior do Estado do Amapá e o debate de questões sociais, sobretudo o racismo.



Apresentação de Graça Senna no evento Macapá Verão 2022. Arquivo pessoal.

Em seu poema intitulado “Encantos”, a autora faz um pequeno recorte do trabalho cotidiano do pescador amazônida, a subjetividade com que descreve tal cena nos faz mergulhar nos detalhes da intimidade da vida ribeirinha:

A malhadeira parece dormir, sobre as águas da foz
do Amazonas
Quando de repente, como se por magia, ela some no
leito do rio
E o caboclo com sua destreza, vai em seu socorro
E sorratamente a faz ressurgir das águas
Enfeitada de suculentos peixinhos dourados que
mataram a fome de todos

É a hora de conferir os peixes e voltar para casa
É tanto peixe que ele perde a conta entre a peixada,
aracu, pirapitinga, sardinha e outros mais.

Então ele agradece à Deus a benção alcançada
E retorna para casa, para continuar a saga do
caboclo do Amazonas. (SENNA, 2023, p. 30)

Outra semelhança é a união entre poesia e música no palco, porém com algumas diferenças, ao invés de um som eletrônico, Graça Senna conta com a participação de dois músicos. Enquanto uma rege o tambor, o outro toca a caixa, espécie de instrumento de percussão típico das rodas de marabaixo.

A presença dos músicos contribui com o preenchimento dos espaços físicos em cima do palco, além de darem ritmo e direcionamento à apresentação dos poemas, suas presenças nos levam para dentro de uma verdadeira roda de marabaixo.

Além das características citadas, também podemos facilmente destacar a presença de religiões de matrizes africanas em suas performances enquanto estética, que se faz presente nos poemas, nas músicas e visualmente em seus figurinos.

Em sua apresentação no evento *Macapá Verão* de 2022 (o mesmo em que Negra Aurea participou), Graça Senna faz uso de um figurino cujo desenho e cores lembram os trajes da divindade de origem africana Ogum, orixá cultuado nas religiões afro-brasileiras Umbanda e Candomblé.

Sua ligação com o orixá pode ser constatada em seu poema chamado “Filha de Ogum” que em sua publicação no livro “Tempo, meu tempo” é

acompanhado da imagem desse orixá, uma ilustração de uma tela pintada pela própria autora intitulada “Ogum” e que nela usa roupas nas cores azul e branco, semelhantes às usadas pela autora em suas performances:

Sou filha de Ogum
Quando estou na luta que travo
todos os dias
Chamo por meu pai
Para que me transforme em
instrumento de luta,
E me proteja dos perigos diários.

Sou filha de ogum
Gosto de feijoada com farofa, camarão,
amendoim torrado,
E tudo que vem do coco, pois
sou filha de ogum,
Gosto de espada e de dançar enrolada
na folha de mariô.

Sou Filha de ogum.
E consagro o ar livre como
minha morada,
Sou artista, então. Mais nada.
Afinal sou filha de Ogum.
(SENNA, 2023, p. 66)

Sobre a configuração de uma estética afro-brasileira, Santos (2015, p. 70) afirma que um dos alicerces da cultura brasileira nasce nos terreiros de religiões de matrizes africanas em que são repassados por esses grupos indenitários às gerações mais novas através da oralidade os seus princípios míticos, gerando uma continuidade dessa herança cultural. E chama a atenção para um estudo menos estereotipado entre as pesquisas dessa área, e não focado apenas em uma visão antropológica:

Observo teorias etnocêntricas e estereotipadas continuarem bastante arraigadas no sistema educacional, o que impede a formação de uma realidade plural artístico-nacional e a aplicação aguerrida na criação artística e nos métodos educacionais. Diante disso, proponho uma estética que estabeleça um diálogo entre corpo, cultura e memória, o qual pode enriquecer o processo artístico. (SANTOS, 2015, p. 80)

A relação corpoeticidade em Graça Senna, vem justamente trazer para o palco essa estética afro-brasileira vinda dos terreiros fazendo-se presente na poesia e em seu próprio corpo.

Se Negra Aurea transforma os palcos em uma roda de marabaixo fazendo com que o público interaja e entre também em cena ao dançar esse ritmo, Graça Senna tira a cultura afro-brasileira dos terreiros e a traz para palco, engajando sua mensagem de pluralidade religiosa, mostrando os costumes e personagens da cultura vinda dos terreiros e de outras tradições negras do Amapá como o próprio marabaixo, que em seu poema “Tocador” traz um personagem essencial para realização desse movimento cultural:

Toca tocador, não deixa o ladrão esmorecer,
Chama a negra pro salão, ela vai te obedecer,
Traz a ginga, mexe o corpo da negra como pião,
Mas toca a caixa tocador, aqui dentro do salão. (SENNA, 2023,
p. 54)

E por fim, assim como Negra Aurea demonstra a relação entre sua poesia e a cidade de Macapá, Graça Senna declara esse sentimento de pertencimento por meio de vários poemas como em “Canto à Macapá” em que é possível identificar elementos significativos da cultura amapaense como o rio Amazonas, o quilombo do Curiaú, a tradicional festa de São Tiago que ocorre no município de Mazagão, a fortaleza de São José de Macapá: “Tem minha Fortaleza/ Junto com meu São José/ Abençoe este povo que está no caminho da fé/ E se for na emoção” (SENNA, 2023, p. 101).

3.3.3 A poesia ancestral do Grupo de Poesia Tatamirô

O modo de produção do Grupo de poesia Tatamirô é voltado em grande parte para as apresentações de suas performances, que circulam nos principais eventos culturais de Macapá e em outros estados brasileiros como Santa Catarina, Rondônia, Pará, Minas Gerais e Rio de Janeiro, circulando também fora do país, como na Guiana Francesa.

A dinâmica de suas apresentações, construída a partir do trabalho de vários artistas como já foi citado em sua apresentação neste trabalho, nasce da experimentação com a poesia em múltiplas linguagens.

Sobre esse viés da experimentação, característico da linguagem da performance, Cohen (2013, p. 45) diz que trata-se de um resgate na liberdade

de criação que por sua vez busca livrar o próprio homem de suas amarras e a arte do lugar comum constantemente condicionado pelo sistema.

Em sua apresentação no evento *Macapá Verão* de 2020 (edição que ocorreu no formato online devido à pandemia de covid-19), transmitido de um dos principais pontos turísticos de Macapá, a praia da Fazendinha, às margens do rio Amazonas, o grupo apresentou a performance chamada “Poesia sonora Xapiri Curuocangô”, trabalho que resultou em anos de pesquisa e estudo sobre as cosmologias das etnias indígenas da Amazônia, sobretudo seus cantos e rituais.



Captura de tela da apresentação do grupo de poesia Tatamirô no evento Estação Lunar promovido pela prefeitura de Macapá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kHEDyARYw8>

No início da apresentação, podemos visualizar três integrantes (todos trajando figurinos brancos). Tom Quadros é responsável pelos sons de percussão da performance, tocando instrumentos como chocalhos e tambor, Adriana Abreu assume toda a movimentação corporal no palco, em um primeiro instante, e mais adiante se utilizará da sua voz para recitar poemas, enquanto Herbert Emanuel faz o trabalho de mixagem de vários sons que incluem cantos indígenas e os sons eletrônicos de seu computador, assumindo também a função de recitar poemas e trechos da obra “A queda do céu” de Davi Kopenawa e Bruce Albert. O quarto integrante do recital, Naldo Martins único trajando figurino preto, destaca-se dos outros integrantes no palco, e também assumirá a movimentação corporal dentro da performance.

Com uma duração média de 16 minutos, o espetáculo provoca em seus espectadores uma experiência que vai além do sonoro, como o próprio nome do recital sugere, pois as provocações são também visuais, proporcionadas pelos corpos em constante movimento no palco como se resgatassem uma ritualística indígena, mas as maiores provocações são, sobretudo, com o pensamento crítico que o diálogo entre a obra de Davi Kopenawa, a poesia do próprio grupo Tatamirô e o contexto social em que essa performance acontece promovem. Momento em que o país contava mais de 150 mil vítimas na pandemia de covid-19, e também quando o país batia recorde em desmatamento da região amazônica, atingido em 2022 (último ano sob o governo do então presidente Jair Bolsonaro) a maior destruição nos últimos 15 anos (PAJOLLA, 2023).

A partir disso, a performance sugere um resgate da ancestralidade para um diálogo com o presente para que assim, voltemos os olhares aos saberes dos povos originários, que são exemplo do equilíbrio entre a vida humana e a natureza, ensinamentos preciosos em um contexto de exploração e esgotamento de recursos naturais em que nos deparamos nos dias de hoje.

É dentro desse contexto que podemos destacar a relação corpoeticidade, na obra do grupo Tatamirô. A partir de uma leitura mais subjetiva, compreende-se que os personagens desse discurso de retomada à ancestralidade tornam-se o próprio lugar em que esses artistas nasceram e produzem sua arte, destacando uma relação de pertencimento cercada de rios e cantos ancestrais: “Nasci sob o signo da água, fluí em direções contrárias e diversas, sem mapa, sem meta, fez de mim o que sou e não sou, poeta”⁷.

3.3.4 Loran Ferreira e as identidades de um corpo trans na Amazônia

O modo de produção dos trabalhos de Loran Ferreira, diferentemente dos outros artistas já descritos neste trabalho, possui um seguimento mais fluido por se tratar de uma produção que segue o formato de textos para a participação no movimento SLAM, que possui uma estética própria como já visto nesta pesquisa, mas que se adaptou em outros formatos para

⁷ Transcrição de trecho do poema de Herbert Emanuel recitado na performance Poema Sonoro Xapiri Curuocangô que pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kHEDyARYw8>

participação de alguns projetos culturais como a obra audiovisual Cartografia Sentimental Tucuju dirigida por Cleber Braga com parceria do coletivo Tenebroso Crew em 2021, que contou com a participação de vários autores locais com intuito de provocar reflexões sobre a cidade de Macapá e as histórias de vida dos artistas desse lugar, resultando no encontro das mais diversas artes como o teatro, a música e a literatura.

Sua apresentação na XXI Parada LGBTQIAP+ do Amapá, evento promovido pela Prefeitura de Macapá que no ano de 2021 contou com um formato híbrido ainda em decorrência da pandemia de covid-19, acontecendo presencialmente com distribuição de 1000 ingressos para o público em geral e também no formato online.



Captura de tela de vídeo da apresentação de Loran Ferreira na XXI Parada LGBT de Macapá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVP26Y707t8>

Loran trouxe uma performance semelhante a uma participação de batalhas do SLAM, com auxílio apenas do microfone disponibilizado pelo evento e do seu próprio corpo, com uma presença marcante no palco imposta pelas graduações da sua voz e gestos, apresentou os poemas do seu repertório que noticiam a vida na periferia, entre o apagamento e a potência de seus personagens invizibilizados pela sociedade que persiste no não reconhecimento desses corpos. Sobre os espaços ocupados pelo movimento SLAM e seus discursos Freitas diz que:

Na slam poetry, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de

sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a slammer (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de MC`s), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do público que ouve. “Em vez da experiência da poesia ser sobre o privado” (a relação entre autor e público que comumente se estabelece ao lermos poesia no papel), “a slam poetry encena um potencial dialógico [...] entre autor e público. (FREITAS, 2020, p. 03)

Em seu poema “Hidras de todas as eras” Loran estabelece bem o lugar de onde nasce sua poesia e o diálogo com o público fica evidente no trecho: “Falo por e para uma periferia, sou trans não-binária afro-indígena, corpo periférico, político”⁸.

A partir de uma leitura antropológica da literatura classificada enquanto periférica em seu estudo realizado sobre os artistas da periferia de São Paulo, Nascimento (2019, p. 151) revela que a noção de marginalidade cultural e social está associada a um determinado espaço social, não se limitando ao bairro de origem ou de atuação desse escritor e que essa produção está relacionada, sobretudo com as suas experiências sociais.

Ainda sobre o poema citado acima, Loran fala sobre essa vivência através da descrição de seus familiares enquanto retratos que representam o povo macapaense, herdeiros de saberes populares subalternizados:

Minha avó sozinha levou nove filhos, sete netos
 Macapá pra mim são elas
 Matriarca de todas as eras, hidra de várias cabeças
 como na mitologia que aqui se desenvolvia
 Quilombos ou mocambos, família, comunidade
 Foi ontem, é hoje! São Marias, Joquinas, Josefinas,
 Curandeiras, parteiras e puxadeiras
 Magia não! Medicina indígena passada de geração a
 geração.

O trecho acima reforça o que nos diz Glusberg (2013, p. 72) sobre a vida em sociedade ser fonte elementar para a arte da performance: “Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural”.

⁸ Poema transcrito a partir da apresentação do autor na XXI Parada LGBTQIAP+ que pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVP26Y707t8>

E por fim, analisando a relação corpoeticidade na obra de Loran podemos destacar o seguinte trecho de sua apresentação:

Macapá são cantadeiras e dançadeiras
É o copo de gengibirra na mão, o corpo em comunhão
É marabaixo, meu sagrado
E é o ladrão que há muito tempo
não é encarado como manifestação
Valente sou eu agora, valente não é ele não
Verdadeiras são as trajetórias, trans histórias contarão.

O trecho acima descreve os rituais do Marabaixo, trazendo alguns de seus principais elementos como a gengibirra (bebida confeccionada pelos próprios sujeitos praticantes dessa manifestação cultural, feita à base de cachaça, gengibre e açúcar) e o ladrão, nome dado aos versos das letras das músicas cantadas nas rodas de marabaixo.

A presença desses elementos na poesia de Loran Ferreira reforça uma relação profunda com a cidade e com seus traços históricos e culturais, reafirmando, assim, as raízes de suas identidades e sua reivindicação pelo direito de exercê-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contexto social em que essa pesquisa foi realizada é de uma crescente movimentação de artistas amapaenses dos mais variados segmentos como na música, no teatro, na dança e, especialmente na literatura.

A essa crescente, podemos atribuir o importantíssimo investimento do poder público no setor cultural a partir da criação de políticas públicas como a Lei Aldir Blanc (14.017/20), voltada exclusivamente para o fomento dos mais diversos projetos culturais desenvolvidos em todo o país.

Investimento esse que iniciou devido ao forte impacto causado pela pandemia de covid-19 que afetou drasticamente, sobretudo o setor de trabalhadores da cultura quando se fez necessário adotar o isolamento social para evitar a propagação do vírus e o colapso de hospitais e postos de saúde. A lei Aldir Blanc 2 (14.399/2023) aprovada pelo congresso nacional em julho de 2023 garantirá a continuação desse investimento para o setor cultural até o ano de 2027.

Além da questão financeira, há um crescimento natural de movimentos populares ligados à produção cultural em todo o país. Se na década de 70 o conceito de uma literatura marginal estava associado a um contexto subversivo ao totalitarismo de um governo, hoje esse conceito está relacionado a essa crescente dos fenômenos sociais na produção e circulação desses produtos culturais que estão intimamente conectados à formulação de identidades coletivas (NASCIMENTO, 2009, p. 22).

Diante disso, este trabalho buscou compreender as dinâmicas do movimento poético performático que acontece na cidade de Macapá e que também se encontra em uma crescente, e que mesmo em cenário pandêmico conseguiu encontrar meios para acontecer (como, por exemplo, através das transmissões ao vivo das próprias redes sociais desses artistas e de seus canais de transmissão), não perdendo, assim, o seu contato com o público durante o período mais crítico da pandemia.

E quando falamos da questão do fortalecimento de identidades coletivas, podemos afirmar a partir da presente pesquisa que esse fenômeno de uma poética que performa em áreas urbanas de Macapá vem contribuindo de forma

contundente para o fortalecimento e releituras de uma identidade amapaense, reafirmada a partir não através de uma estética única, mas sim de várias, como a afro-brasileira de que nos fala Santos (2015, p. 79) cujas vivências nascem dos terreiros de religiões de matrizes africanas e que se tornaram a base da cultura nacional, influências essas recorrentes na obra de Graça Senna como podemos notar em seu poema “Patuá”: “Quem tem medo de mandinga/ Não dispensa patuá./ Se você não é da umbanda/ Não é bom se aproximar” (SENNA, 2023, p. 47).

Aliada a essa estética afro-brasileira, podemos acrescentar a estética criada pelo Grupo Tatamirô que buscou nas culturas indígenas do Amapá referências de cantos e rituais para um diálogo com a modernidade da música eletrônica, resultando na chamada poesia sonora, mixando cantos tradicionais indígenas às batidas eletrônicas.

Já Loran Ferreira vem acrescentar a estética das periferias de Macapá e Santana. Utilizando-se da linguagem dos SLAM's, Loran relata vivências da periferia e da realidade de violência e exclusão da comunidade LGBTQIA+ e suas lutas por direitos básicos, como podemos ver no trecho de seu poema “Hidras de todas as eras”: “Então me fale de Monalisa encontrada morta depois de dois dias esfaqueada dentro de casa porque segurança para os nossos corpos não vem de graça...”. Poema que reflete uma realidade alarmante vivida por esse grupo social como nos mostra o Observatório de mortes e violências LGBTI+ no Brasil:

O Dossiê de Mortes e Violências contra LGBTI+ no Brasil denuncia que durante o ano de 2022 ocorreram 273 mortes LGBT de forma violenta no país. Dessas mortes 228 foram assassinatos, 30 suicídios e 15 outras causas. (OBSERVATÓRIO DE MORTES E VIOLÊNCIAS LGBTI+ NO BRASIL, 2023).

Negra Aurea ao falar em seus poemas sobre vivências nos quilombos de Macapá também trata da vida na periferia: “Quilombo é irmandade/ Tem um jeito diferente dos que vivem na cidade./ Quilombo vive a bailar nas cantorias que tem por lá” (SANTO, 2023, p. 30), reforçando a máxima de que a cultura popular resume-se aos modos de vida e seus rituais (BOSI, 1992, p. 329).

Não por acaso todos esses artistas encontraram na performance a linguagem para a manutenção de uma memória coletiva, recriada a cada nova

intervenção poética que se utiliza da cidade como contexto de suas contemporaneidades, seguindo a dinâmica natural do “conter e resistir” como diz Hall (2003, p. 2554) já que não se pode falar em uma cultura popular íntegra, ilesa a interferências das relações de poder e dominação culturais.

Portanto, nesse aspecto, a performance cumpre seu papel enquanto arte promovedora de renovação e de criação de novas referências (COHEN, 2013, p. 163).

E se nenhuma performance está dissociada do seu contexto social como nos diz Gluberg (2013, p. 37), conclui-se também sobre o papel essencial e inovador da cidade dentro desse movimento, ao se tornar espaço para o pensamento de novas abordagens metodológicas de análises nos estudos literários acerca da poesia que é oralizada e que finda por ultrapassar os limites de compreensão de um mercado editorial; além de uma maior popularização e fruição da poesia a cidade contribui para a promoção da diversidade social e étnica e o mais importante a construção e recriação da própria cidade (Rosário, 2019, p. 107). É pensar a cidade construindo a sua autobiografia como diz Arfuch (2019, p. 13).

Apesar das condições impostas pela colonialidade, os indivíduos da Amazônia vêm lutando pelo domínio de suas próprias narrativas, tomando para si o direito de exercer suas próprias vivências e culturas. Caso contrário, tais sujeitos permaneceriam à margem, submissos ao que se imaginou e ainda se imagina sobre a Amazônia, um não-lugar desconhecido, exótico e ainda selvagem aos olhos de muitos.

A linguagem social que vem sendo construída pelo movimento poético performático em Macapá vem reafirmar esses valores e a necessidade desse domínio discursivo pelo próprio sujeito que vai ao encontro do seu público, e esse por sua vez se reconhece nessa poesia viva que em constante movimento habita no corpo e na alma desses artistas.

Domínio que não se delimita apenas ao discurso, mas também a uma democratização do próprio espaço físico, pois se durante o processo de territorialização do Amapá, na tentativa de construção de uma nova identidade cultural amapaense, a cultura popular do estado foi retirada do centro e colocada às margens da cidade, hoje ela retorna a esses lugares para uma

reinvenção desses espaços públicos a fim de reescrever suas tradições a partir de suas próprias temporalidades.

REFERÊNCIAS

ALCINEA CAVALCANTE, Macapá, 21 de set. de 2015. Disponível em: <<https://www.alcinea.com/memoria/para-nao-esquecer-mae-luzia>>. Acesso em: mai. De 2022.

ALVES, Mariana Janaina dos Santos; MONTEIRO, Yanérica Narciso. Yakaikani: da narrativa à identidade dos povos Galibi-Marworno e Palikur em Oiapoque/AP. Grau Zero – Revista de Crítica Cultural, v. 7, n. 2, p. 107, 2019.

ANTERO, Alysso Brabo. Catolicismo negro na Amazônia: o festejo à Santíssima Trindade durante o ciclo do Marabaixo em Macapá. Revista Tempo Amazônico. Macapá, v. 5, n. 1, jul – dez. Disponível em: <https://www.ap.anpuh.org/download/download?ID_DOWNLOAD=1989>. Acesso em: 10 de jun. de 2023.

ARFUCH, Leonor. A cidade como autobiografia. Tradução de Gislene Barral. Literatura e cidades/organizado por Regina Dalcastgnè e Gisele Barral. Porto Alegre: Zouk, 2019.

AUREA, Negra. Pele Preta sem corrente. Recanto das letras, 03 de mai. de 2019. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/poesias/6640044>>. Acesso em: 09 de mai. de 2023.

AUREA, Negra. Rio Amazonas. Literatura no Amapá. Macapá, 19 de abr. de 2020. Disponível em: < <http://escritoresap.blogspot.com/2020/04/serie-novos-poetas-do-amapa-16-negra.html>>. Acesso em: 16 de mai. de 2023.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, A. Poesia versus racismo . *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 16, n. 44, p. 235-253, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9859>. Acesso em: 12 jun. 2023.

BRITO, Daginete Maria Chaves; PALHARES, José Mauro; FARIAS, Rosana Torrinha Silva de. Uma Trajetória histórica da territorialidade amapaense. *Ciência geográfica – Bauru – XXIV – vol. XXIV – (3): Janeiro/Dezembro – 2020*.

CALDAS, Yurgel. Quem ouvir verá: o visível e o invisível em Timbres e Temperos. Blog De Rocha, Macapá, 13 de dez. de 2021. Disponível em: <<https://www.blogderocha.com.br/quem-ouvir-vera-o-visivel-e-o-invisivel-em-timbres-e-temperos-por-yurgel-caldas-caldasyurgel/>>. Acesso em: 09 de mai. De 2023.

CALDAS; Yurgel Pantoja; MACIEL, Kerllyo Barbosa. “O Marabaixo lê a cidade: espaço e resistência em *Aonde tu vais, rapaz?*”. In: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO; Maria de Fátima; CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Narrativas literárias: ensaios críticos e tradução cultural*. Rio Branco: Nepan Editora, 2020, p. 130-158.

CALDAS, Yurgel Pantoja; SOUZA, Manoel Azevedo de. O jornal Amapá e a literatura amapaense: os anos entre 1945 e 1968. *Letras Escreve*, Macapá, v. 8, n. 3, 2º sem., p. 205 – 2017, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> Macapá, v. 8, n. 3, 2º sem., 2018>. Acesso em maio de 2022.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. Califórnia State University, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319677960_Milton_Singer_e_as_Performanc

[es Culturais Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise KARPA.](#)
Acesso em agosto de 2023.

CANDIDO, Antonio. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

CANTO, Fernando. O bairro laguinho. Blog De Rocha. Macapá, 21 de mai. De 2021. Disponível em: < https://www.blogderocha.com.br/o-bairro-do-laguinho-chronica-porreta-de-fernando-canto-republicada-por-conta-dos-77-anos-do-bairro-fernando_canto/ >. Acesso em: 20 de set. de 2023.

CARTA CAPITAL, 2022. Disponível em
<<https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/em-live-bolsonaro-insiste-em-discurso-negacionista-tenta-desestimular-a-vacinacao-de-criancas-e-ataca-a-anvisa/>>. Acesso em abril de 2022.

CARTOGRAFIA SENTIMENTAL TUCUJU. Disponível em: <
<https://sites.google.com/view/cartografiasentimentaltucuju/p%C3%A1gina-inicial>
>. Acesso em setembro de 2023.

CARVALHO, Fábio Almeida de; MIBIELLI, Roberto. E a literatura indígena e periférica, hoje, ontem, amanhã?. In: José Luís Jobim & João César de Castro Rocha. (Org.). RAZÃO NAS LETRAS; a obra e o percurso de Roberto Acízelo de Souza. 1ed.Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2019, v. 1, p. 135-152.
Disponível em:
<https://www.academia.edu/41762308/RAZ%C3%83O_NAS_LETRAS_a_obra_e_o_percurso_de_Roberto_Ac%C3%ADzelo_de_Souza>. Acesso em: mai. de 2023.

CIDADE. In: Dicionário Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon. 2023.
Disponível em: <[https://www.aulete.com.br/cidade#:~:text=Restr.-,Cidade%20\(1\)%20de%20%C3%A1rea%20e%20popula%C3%A7%C3%A3o%20comparativamente%20grandes%2C%20que,industrial%2C%20cultural%2C%20administrativa%20etc](https://www.aulete.com.br/cidade#:~:text=Restr.-,Cidade%20(1)%20de%20%C3%A1rea%20e%20popula%C3%A7%C3%A3o%20comparativamente%20grandes%2C%20que,industrial%2C%20cultural%2C%20administrativa%20etc)>. Acesso em: 10/06/2023.

CLASSIFICAÇÃO e caracterização dos espaços rurais e urbanos do Brasil : uma primeira aproximação / IBGE, Coordenação de Geografia. – Rio de Janeiro: IBGE, 2017.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CONSÓRCIO DE VEÍCULOS DE IMPRENSA, 2022. Disponível em: <<https://especiais.g1.globo.com/bemestar/coronavirus/estados-brasil-mortes-casos-media-movel/>>. Acesso em abril de 2022.

DORRICO, Julie. A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimi na Literatura indígena contemporânea. REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / Nº 14, julho 2022. Disponível em: < <https://www.sescsp.org.br/a-fortuna-critica-da-exclusao-makunaimi-na-literatura-indigena-contemporanea/>>. Acesso em: 02 de mar. de 2023.

Dossiê denuncia 273 mortes e violências de pessoas LGBT em 2022. Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ do Brasil. 08 de mai. De 2023. Disponível em: < <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2022/> >. Acesso em: 27 de out. de 2023.

DOS SANTOS, Lilian Abram. A remissão à memória coletiva na escrita wajãpi em português segunda língua. Articul. constr. saber., Goiânia, v.3, n.1, p. 516-540, 2018.

FAÇANHA, weverton. Memorial Sacaca completa 5 anos homenageando o “doutor da floresta”. Governo do Amapá, Macapá, 22 de mar. de 2023. Disponível em: < <https://www.portal.ap.gov.br/noticia/2103/memorial-sacaca-completa-5-anos-homenageando-o-039-doutor-da-floresta-039-> >. Acesso em: abr. de 2023.

FLEXA, Raele Costa. Colonização e ordenamento das terras no território do Amapá (1943 – 1988). Macapá, v.3 n. 1, p. 87-98, jan. – jun. 2013.

FREITAS, Daniela Silva de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. estud. lit. bras. contemp., Brasília, n. 59, e5915, 2020.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2022. Disponível em:

<https://portal.fiocruz.br/sites/portal.fiocruz.br/files/documentos_2/boletim_covid_2022-se12-13.pdf>. Acesso em abril de 2022.

GALLOIS, Dominique Tilkin; GRUPIONI, Denise Fajardo. Povos indígenas no Amapá e Norte do Pará. Iepé e Iphan/MinC, 2ª ed. Rio de Janeiro, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos/ organização Flávia Rios, Márcia Lima. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução Renato Cohen. Perspectiva, São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.

HERBERT, Emanuel. Tatamirô Grupo de Poesia lança o recital “Xapiri Curuocangô 4.0” em formato digital. Site Alcilene Cavalcante. Macapá, 27 de set. de 2021. Disponível em: <<https://www.alcilenecavalcante.com.br/arte-e-cultura/tatamiro-grupo-de-poesia-lanca-o-recital-xapiri-curuocango-4-0-em-formato-digital>>. Acesso em: 15 de set. de 2023.

HOSPITAL da mulher Mãe Luzia comemora 68 anos realizando 800 partos por mês. Governo do Amapá, Macapá, 13 de set. de 2021. Disponível em: <<https://www.portal.ap.gov.br/noticia/1309/hospital-da-mulher-mae-luzia-comemora-68-anos-realizando-800-partos-por-mes>>. Acesso em: mai de 2022.

INSTITUTO BUTANTAN, 2022. Disponível em: <<https://butantan.gov.br/noticias/covid-19-e-a-segunda-causa-de-morte-em-criancas--veja-o-infografico-e-entenda-a-importancia-da-vacinacao>>. Acesso em abril de 2022.

IPHAN Ministério da Cultura. Dossiê de registro – Marabaixo, Brasília, 2018.

Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf

>. Acesso em: mai. 2022.

JOBIM, José Luis. Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista, RJ: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020. Disponível em:

<<http://www.edicoesmakunaima.com.br/2022/07/20/literatura-comparada-e-literatura-brasileira-circulacoes-e-representacoes/>>. Acesso em: mai. de 2023.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEAL DA SILVA, Maura. O território imaginado: Amapá, de território à autonomia política (1943 – 1988). Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, 2017.

LITERATURA NO AMAPÁ, 2006. Disponível em:

<<http://escritoresap.blogspot.com/2006/01/movimento-rumo-e-modernos-poetas-do.html>>. Acesso em abril de 2022.

LOBATO, Sidney da Silva. Federalização da Fronteira: A criação e o primeiro governo do Amapá (1930 – 1956). Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 7, n. 1, jan. – jun., 2014.

LUNA, Verônica Xavier. Um cais que abriga histórias de vida, homens e máquinas: construindo o social na cidade de Macapá, 1943 – 1970. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

LUNA, Verônica Xavier. Um cais que abriga histórias de vida, homens e máquinas: construindo o social na cidade de Macapá, 1943 – 1970. Senado Federal, Brasília, 2020.

MACAPÁ VERÃO ON-LINE – ESTAÇÃO LUNAR. Prefeitura de Macapá. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5kHEDyARYw8> >. Acesso em setembro de 2023.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, RBCS Vol. 32 n° 94 junho/2017: e329402.

MORRISON, Toni. A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura. Tradução Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNICÍPIO. In: Dicionário Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon. 2023. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/municipio>>. Acesso em: 10/06/2023.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. Vozes Marginais na Literatura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NUNES, Angela. 245 Quadrinhas de Amor à Macapá. Macapá: Centro Amapaense de Estudos do Folclore, 2003.

PAJOLLA, Murilo. Com Bolsonaro, desmatamento na Amazônia cresce 150%, pior marca já registrada pelo Imazon. Brasil de Fato. 20 de jan. de 2023. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/20/com-bolsonaro-desmatamento-na-amazonia-cresce-150-pior-marca-ja-registrada-pelo-imazon> >. Acesso em: 25 de out. de 2023.

PAZ, Octávio. O arco e a lira. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Pérola. Cultura e Turismo: marabaixeiros Tia Chiquinha, Tia Venina e Tia Gertrudes são homenageadas com monumentos de esculturas em pontos históricos de Macapá. Prefeitura de Macapá. Macapá, 31 de dez. de 2020. Disponível em: < <https://macapa.ap.gov.br/cultura-e-turismo-marabaixeiros-tia> >.

[chiquinha-tia-venina-e-tia-gertrudes-sao-homenageadas-com-monumentos-de-esculturas-em-pontos-historicos-de-macapá/](#)>. Acesso em: 16 de mai. de 2013.

PLANO ESTADUAL DO LIVRO, LEITURA, LITERATURA E BIBLIOTECAS DO AMAPÁ – PELLB, 2018. Disponível em: <https://editor.amapa.gov.br/arquivos_portais/publicacoes/CEPC_4fe207e9bf9df50ffe42d849135b754c.pdf>. Acesso em abril de 2022.

PORTO, Jadson Luís Rebelo. Transformações espaciais e institucionais do Amapá: Conflitos e perspectivas. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. Galibi do Oiapoque. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Galibi_do_Oiapoque>. Acesso em: 12 de mai. de 2023.

PRO LIVE GRAVAÇÕES. Live Parada do Orgulho LGBT de Macapá, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVP26Y707t8>>. Acesso em setembro de 2023.

ROCHA, Paulo. Pretogonista lança seu segundo álbum do rap amapaense. Chico Terra, Macapá, 24 de mar. de 2022. Disponível em: <<https://chicoterra.com/2022/03/24/pretogonista-lanca-seu-segundo-album-do-rap-amapaense/>>. Acesso em: 09 de mai. de 2023.

ROSÁRIO, André Telles do. O corpo na cidade, na poesia: a “Literatura performática” de Miró da Muribeca. Literatura e cidades/organizado por Regina Dalcastgnè e Gisele Barral. Porto Alegre: Zouk, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Recife: Cepe, 2019.

SANTO, Maria Aurea dos Santos do Espírito. Poesiaurea: estratégia pedagógica para a educação das relações étnico raciais. Macapá: Gráfica e Editora Cromoset, 2023.

SANTOS, Fernando Rodrigues dos. História do Amapá – da Autonomia Territorial ao fim do Janarismo, 1943 – 1970. Belém, Graf Norte Ind. e Comércio, 2006.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. *Repertório*, Salvador, nº 24, p.79-85, 2015.1

SENNA, Graça. Tempo, meu tempo. Macapá: Gráfica e Editora Cromoset, 2023.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Armando. Imaginários, estranhamentos urbanos. Tradução de Carmen Ferrer. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Fellosa, André Pereira Fellosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TARTAGLIA, Ednaldo. O ciclo do marabaixo macapaense: discursos, lutas e representação social. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*. Org: Viviane Vieira e Viviane de Melo Resende. V. 19, n. 1, 2018.

VEIGA, Daniela Andrade Monteiro; MATTA, Jana Maruska Buuda da; VEIGA, Artur José Pires. Análise sobre as definições territoriais de cidade, município e metrópole na diversidade do território brasileiro. *Geopauta*, volume 01, nº. 03, 2017.

VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VILHENA, Erdeson dos Santos. A língua dos Karuãnas. *Revista brasileira de línguas indígenas – RBLI*, v. 1, n. 2, p. 36 – 48, jul./dez. Macapá, 2018.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, V. 22, n. 44, p. 203-220, 2014.

Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>.

Acesso em: abr. de 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia ora*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.