

O CANTO DO MARABAIXO: ELEMENTO DE RESISTÊNCIA DA ORALIDADE AFRICANA E DA IDENTITÁRIA CULTURAL NA HISTÓRIA DO AMAPÁ

THE SONG OF MARABAIXO - ELEMENT OF RESISTANCE OF AFRICAN ORALITY AND CULTURAL IDENTITY IN THE HISTORY OF AMAPÁ

Rodrigo Reis Lastra CID

<rodrigoricid@gmail.com>

Doutor em Lógica e Metafísica (Filosofia)

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, Brasil.

Prof. adjunto Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Macapá, Amapá, Brasil.

<http://lattes.cnpq.br/0847832636263404>

<https://orcid.org/0000-0001-6060-9828>

Regiane da Silva COUTINHO

<coutinhoregiane286@gmail.com>

Pós-graduanda – Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Macapá, Amapá, Brasil.

<http://lattes.cnpq.br/2019789282258249>

<https://orcid.org/0000-0003-0785-209X>

RESUMO

Este texto foi produzido com base em pesquisa sobre as narrativas presentes na composição poética dos ladrões de Marabaixo, sob a concepção dos marabaixeiros que produzem essas canções e aborda sobre as pretensões e as motivações desse gênero musical. O objetivo deste trabalho é identificar os elementos pertencentes à identidade cultural do Marabaixo, a partir das tradições orais que estão inseridas na manifestação por meio de ladrões – nome dado aos versos que compõem as cantigas desse ritmo musical. A importância desse enfoque é promover uma relação mais próxima com as premissas antropológicas das canções, permitindo que sejam descritos tanto para o conhecimento acadêmico, quanto para a valorização da manifestação do Marabaixo. A pesquisa foi fundamentada na teoria de Luiz Gonzaga Motta (2013), no contexto das análises das narrativas, a qual compreende que elas passam por um processo interpretativo por meio da construção de sentidos; como aporte histórico, Pereira (1989) e Canto (1998) puderam colaborar no intuito de compreender o Marabaixo através dos primeiros registros históricos; Hampâté Bâ (2010) e Ferreira Netto (2008) fundamentaram a questão da oralidade e da memória atreladas às narrativas orais. Neste texto, foram destacadas as comunidades mais remotas, representadas por alguns cantadores descendentes diretos dos primeiros compositores de Marabaixo. Tais cantadores, que também são compositores, subsidiaram este trabalho por meio de entrevistas que comprovam a relevância das composições e como as narrativas envolvidas na manifestação são constituídas de tradição oral. A análise de tais narrativas considerou os contextos sociais, históricos e culturais, que revelou o processo de resistência imbuído simbolicamente nas comunidades.

PALAVRAS-CHAVE: Marabaixo; Narrativas; Cultura Popular.

ABSTRACT

This text is a research based on narratives of the poetic composition ladrões de marabaixo. It is written under the conception of the marabaixeiros who produce these songs and addresses the pretensions and motivations of this musical genre. It aims at identifying the elements which belong to the cultural identity of

marabaixo as of the oral traditions inserted in the manifestation of *ladrões* - verses which characterizes songs of this musical genre. This emphasis is needed for it establishes a closer relationship with the songs' anthropological premises, allowing them to be described for both academic knowledge and for the appreciation of the manifestation of the marabaixo. The research was based under the theoretical framework from studies such as Luiz Gonzaga Motta (2013), which brings the analysis of the narratives. They pass through an interpretive process under the construction of meanings. As a historical contribution, Pereira (1989) and Canto (1998) were able to collaborate in order to understand the marabaixo through the first historical records; Hampaté Bâ (2010) and Neto (2008) supported the orality and memory linked to oral narratives. In this text, the most remote communities were emphasized for they were represented by some singers that descended from the first marabaixo composers. These singers, who are also composers, were interviewed and their words showed the relevance of the compositions and how the narratives involved in the manifestation were constituted by oral tradition. The analysis of such narratives considered their social, historical and cultural contexts which revealed the process of resistance symbolically imbued in the communities.

KEYWORDS: *Marabaixo*; Narratives; Popular culture.

INTRODUÇÃO

O Marabaixo é uma das manifestações típicas mais tradicionais do estado do Amapá e vem se tornando visível principalmente após seu tombamento como patrimônio imaterial do Brasil, em novembro de 2018. Considerando que patrimônios imateriais têm como característica principal a salvaguarda da memória e do saber, compreender o processo de produção dessa manifestação dentro das comunidades é valorizar as práticas culturais para a sua continuidade. O Marabaixo envolve poesia (letra), música, dança, indumentária, entre outras artes relacionadas, constituindo-se, nesta análise, não apenas de uma apresentação artística, mas também a expressão estética de um grupo cultural. As músicas, compostas ao som das caixas de Marabaixo e pelos *ladrões* (assim chamadas as canções, devido o verso ser roubado do outro cantador, assim como os acontecimentos do cotidiano serem roubados para composição de músicas), mostram-se comuns às diferentes comunidades, assim como as ladainhas e folias realizadas durante as missas e novenas. Nesse sentido, toda parte da manifestação é carregada de sentido e de características sociológicas e antropológicas, como, por exemplo, os versos dos *ladrões* de Marabaixo. A importância desse enfoque é a apreensão das motivações antropológicas e sociológicas de fundo. Como o trabalho trata das motivações, as entrevistas foram necessárias para subsidiar o trabalho, tendo em vista o registro do que os próprios marabaixeiros (praticantes do Marabaixo) pensam com relação às suas letras e canções. Pretende-se, portanto, compreender como as representações das narrativas dos

ladrões são apropriadas pelos marabaixeiros, considerando a identidade cultural como basilar neste processo de resistência. Consequentemente, levando em consideração aquilo que dizem os próprios marabaixeiros e tentando reconstituir parte de suas premissas culturais desde a aculturação de seus ascendentes. Um dos pressupostos que subjaz à pesquisa é que podemos entender os ladrões de Marabaixo como expressão de crenças e desejos de seus participantes e não como produto material apenas.

Os processos culturais expressos nas canções de Marabaixo tratados neste trabalho perpassam por diversos conceitos pertinentes aos Estudos Culturais, como identidade e resistência, os quais estão relacionados às narrativas – estas consideradas por Motta (2013) como principais formas expressivas da linguagem, por meio do processo hermenêutico interpretativo. De acordo com esta teoria, as narrativas constituem-se a partir da construção de sentidos, baseada na realidade social. Primariamente, as narrativas sugerem ser produzidas por meio literário apenas, de acordo com o que se propõem enquanto gêneros textuais, como por exemplo, os enredos das histórias que se encontram em produções literárias, histórias em quadrinhos, etc. No entanto, no contexto pós-moderno, é possível compreender as narrativas como um processo cultural onde o acontecimento é a própria narrativa. Motta (2013) chama de teoria da narratologia, no que concerne aos processos de interação entre os indivíduos, os quais produzem sentidos por meio das narrativas factuais ou ficcionais. A construção de significados das relações sociais é então interpretada pela apreensão, representação e expressão narrativa da realidade, sendo a produção cultural de sentidos, um fator prévio da nova narratologia (MOTTA, 2013).

O processo das narrativas do Marabaixo expressa uma produção cultural embasada na realidade, pois fala sobre a história de grupos sociais que mantêm uma continuidade, “uma sucessão fática que os situam no mundo e na história” (MOTTA, 2013, grifo nosso).

Com o objetivo de apresentar as concepções dos marabaixeiros sobre suas motivações criativas e ideológicas relacionadas aos ladrões de Marabaixo, a pesquisa foi realizada a partir da compreensão da identidade cultural, observando ainda o processo de resistência cultural firmado na constituição identitária.

Além de levantamento bibliográfico, o trabalho foi realizado por meio de análise das narrativas expressas tanto, nos ladrões, quanto, nas entrevistas, levando em consideração a

dinâmica histórica e sociocultural em que os marabaixeiros se inserem. Como métodos, foram utilizados alguns recursos, como entrevistas a três grupos de Marabaixo de Macapá (Raízes do Bolão - Curiaú, Raízes do Marabaixo – Laguinho, e Favela – Santa Rita) e a um grupo de Mazagão Velho (Raízes do Marabaixo), bem como fotos, vídeos e gravações de voz – material que foi utilizado para a melhor compreensão das informações. Como interlocutores que subsidiaram esta pesquisa, os marabaixeiros entrevistados foram:

53 anos, nascido em Mazagão Velho, autônomo, Jozué Videira é uma das lideranças da comunidade onde desenvolve oficinas de Marabaixo cujos públicos-alvo são as crianças e adolescentes que ali moram. Nas oficinas, elas aprendem a dançar Marabaixo, a produzir e a tocar as caixas. O canto e a produção dos ladrões (versos de Marabaixo) também são desenvolvidos nas oficinas.

Mestre Pedro Bolão, 59 anos, da comunidade Raízes do Bolão, no Curiaú, recebeu, em 2017, através do Ministério da Cultura o título de Mestre da cultura popular. É palestrante, produtor de caixas (tambores) de Marabaixo, incentivador da cultura por meio das oficinas que realiza, além de participar de diversos eventos, levando a cultura do Marabaixo pelo Brasil e exterior. À época de nossa entrevista, esteve participando de um circuito cultural promovido pelo Projeto Caixa Cultural, que visitou três cidades do Brasil: Rio de Janeiro, Fortaleza e Recife, juntamente com um grupo de mais ou menos 15 pessoas de sua comunidade. Na oportunidade de nossa entrevista, havia acabado de chegar da cidade do Rio de Janeiro, onde mostrou a cultura do Marabaixo e pôde conhecer outras culturas do Brasil neste mesmo projeto.

Danniela Ramos, 40 anos, é gestora pública e preside a Associação Cultural Marabaixo do Laguinho, fundada, de fato, no ano de 2000, e, de direito, em 2014. Bisneta de Julião Ramos, também é compositora de canções marabaixeras. É uma das responsáveis pela salvaguarda do Patrimônio Imaterial do Marabaixo.

Elisia Congó, 53 anos, professora e instrutora técnica, compositora e cantadeira da comunidade Raízes da Favela. É filha da matriarca Dica Congó, nome dado ao grupo da comunidade em razão de sua família ser originária do Congo, na África.

Todos os entrevistados são cantadores de ladrões de Marabaixo e pertencentes a comunidades onde são lideranças dentro da cultura popular da manifestação.

Embora os próprios grupos de Marabaixo se constituam como um objeto empírico de estudo por si mesmo, o presente trabalho teve como maior ênfase um tipo de produção desses grupos – os ladrões. Tal ênfase se justifica dada a importância de compreendê-los como recursos antropológicos de identidade e resistência cultural, que subsidiam suas crenças.

HISTÓRIA

As primeiras fontes históricas relacionadas ao Marabaixo surgiram no final da década de 1980, por meio das pesquisas de Nunes Pereira (1989) que teve contato com o Marabaixo e com os marabaixeiros ainda no final da década de 1940. Nesse período, o Território Federal do Amapá tinha sido recentemente criado e estava sob a administração do Coronel Janary Nunes (1912-1984), primeiro governador do estado do Amapá durante o período de 1943 a 1956 (SANTOS, 2001).

Embora não se tenha conhecimento exato da origem da palavra “Marabaixo”, pressupõe-se que tenha se originado da prática usada nos navios negreiros quando corpos eram jogados mar abaixo (GODINHO, 2018), assim como possa lembrar a dolorosa travessia dos africanos nas naus escravistas mar-abaixo (VIDEIRA, 2009, p. 99). Considerando, alternativamente, que a palavra “Marabaixo” seja de origem árabe, têm-se o termo “marabut” que significa “louvar”. O termo refere-se à influência geográfica árabe sobre o Marrocos, lugar de existência de múltiplas culturas, como as europeias. É importante mencionar essa informação devido às interferências históricas de guerras envolvendo as comunidades cristãs e muçulmanas, que culminaram com a vinda das famílias de Mazagão, no Marrocos pra formar a Nova Mazagão no Amapá, no final do século XVIII (ASSUNÇÃO, 2009).

O Marabaixo é uma dança, constituída de outros elementos que norteiam a prática religiosa da manifestação. Sua organização dá-se pela união entre dança, fé, bebidas, folias e ladainhas, missas, fogos, cortejos, dramatizações e promessas (VIDEIRA, 2014). Em Mazagão Velho (município que fica aproximadamente a 70 quilômetros de Macapá), as homenagens são feitas ao Divino Espírito Santo (CANTO, 2017); na comunidade do Laguinho, as homenagens religiosas se destinam ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade e, na comunidade da Favela, à Santíssima Trindade dos Inocentes (VIDEIRA, 2014). No Curiaú, a festa do Marabaixo ocorre juntamente com as homenagens à Santa Maria. As festas religiosas acontecem durante o ano todo, uma vez que cada

comunidade tem data específica dos santos devotos. Além das festividades religiosas, no mês de novembro ocorre o Encontro dos Tambores onde todas as comunidades do Amapá se encontram e apresentam seus grupos de Marabaixo, após a missa. Segundo o Dossiê do Marabaixo (BRASIL, 2018), o Amapá consta com mais de 30 comunidades marabaixeiras.

Em Mazagão Velho, as manifestações religiosas ocorrem no mês de agosto, do dia 16 a 24; na cidade de Macapá, ocorre juntamente com a festa da Páscoa (geralmente entre os meses de abril a junho) com o Ciclo do Marabaixo; no Curiáu, as festividades acontecem no mês de junho. Em cada uma dessas comunidades, o Marabaixo acontece de formas diferentes, tendo em vista os contextos em que surgiram. Nesta comunidade, a festividade acontece ao som das caixas¹ de Marabaixo (tambor de origem africana, feito de madeira e couro de veado, pele de sucuriu ou de carneiros e bodes), assim como nas demais comunidades, diferenciando os toques nas caixas, apresentando-se de modo mais cadenciado. Durante a festa ocorrem diversas programações como procissões, novenas, ladainhas, bingos, leilões.

Segundo Jozué Videira, cantador e tocador de caixa de Marabaixo em Mazagão, a parte profana da festa é realizada no último dia, onde as pessoas saem às ruas dançando e tocando Marabaixo, convidando a todos para participarem da dança.

Em Macapá, durante o ciclo ocorrem diversos momentos lúdicos (assim classificados atualmente o momento das festas regadas à dança, à comensalidade e à gengibirra). Danniela Ramos, bisneta de Julião Ramos (tocador de caixa de Marabaixo) e cantadeira de Marabaixo desde os oito anos de idade, explica para nossa entrevista, o termo “lúdico”, que substitui o termo “profano” no Marabaixo de Macapá:

A própria igreja dizia que o Marabaixo era “profano”, que segundo o dicionário significa tudo aquilo que não é de Deus. Nós, marabaixeiros, não gostamos dessa palavra. Para nós, o Marabaixo é lúdico, pois tem a parte religiosa e tem a parte lúdica, que vem da alegria, do encontro; apesar do Marabaixo ter a característica de lamento, né [sic]. Os negros vindos da África trouxeram consigo essa

¹ A caixa de Marabaixo é produzida no geral de madeira nobre, mas também de metal e madeira de reciclagem. Seu corpo possui formato cilíndrico com duas peles afixadas nas extremidades e tensionadas por meio de aros feitos de madeira flexível. O Som é produzido pelo ato de percutir com duas baquetas o couro afixado em uma das extremidades fazendo com que as ondas formadas no interior da caixa atinjam a extremidade oposta desta onde está afixada a segunda peça de couro. Esta informação consta no Dossiê do Marabaixo, publicado em 2018, ano de reconhecimento da manifestação como patrimônio imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

herança cultural. Eles, no momento dos seus lamentos, né, do seu choro, pelo sofrimento que eles tavam [sic] passando, eles cantavam e dançavam Marabaixo; era o momento de colocar para fora toda aquela angústia e sofrimento pelo qual estavam passando (informação verbal)².

As particularidades de cada comunidade não diferem enquanto significado religioso, tendo em vista que as manifestações marabaixeras são conduzidas pela fé e devoção de santos católicos, assim como são seguidas das festividades lúdicas que promovem a alegria por meio do canto e das danças, que fazem parte do rito. Se pode inclusive, compará-los a outras festividades religiosas cristãs, que comemoram os dias santos seguidos de quermesses, bingos, venda de iguarias, arraial, entre outras formas de diversão.

As comunidades supracitadas são descendentes dos primeiros colonos de Mazagão Velho; dos primeiros negros escravos que chegaram à Macapá ainda no século XVIII para a construção da Fortaleza de São José de Macapá³; e, do Curiaú⁴, com os negros que fugiam do trabalho escravo da Fortaleza de São José de Macapá, no século XVIII, formando, assim, um quilombo. Sobre a origem do Marabaixo, Mestre Pedro Bolão, morador do Curiaú, descendente dos primeiros quilombolas, filho de Francisca Ramos (Tia Chiquinha), neto de dona Benedita do Rosário, nascida no dia 13 de maio de 1888, no quilombo do Curiaú, nos relata:

Quem trouxe o Marabaixo pro Curiaú foi o cidadão Inácio⁵ da Bacaba. Ele que criou o Marabaixo aqui no Curiaú, mas que é pouco falado, pouco reconhecido. O problema é o povo que mora no centro, ali do Laguinho pra lá, pensa que o Marabaixo foi criado lá. Não foi criado lá, no Laguinho e na Favela. Ele foi criado do Curiaú para o Laguinho. Minha mãe falava que quem fazia Marabaixo era o povo do Curiaú, dentro do Laguinho [...] O povo que morava aqui no Curiaú foi trabalhar

² Danniela Ramos em entrevista concedida aos autores em dezembro de 2019.

³ A Fortaleza de São José de Macapá foi construída pelas mãos de obra escrava e indígena, no século XVIII. A fortificação levou dezoito anos para ser construída (1764 a 1782). A estrutura do forte foi feita com enormes pedras do Rio Pedreira local distante a aproximadamente 32 quilômetros de Macapá. A travessia era realizada pelos escravos.

⁴ O Curiaú é um quilombo, onde concentra parte da população afrodescendente remanescente de escravos. Os primeiros quilombolas chegaram por volta do século XVIII, fugindo do trabalho escravo da construção da Fortaleza de São José de Macapá.

⁵ Segundo Silva (2000), Francisco Inácio descobriu o Curiaú há aproximadamente três séculos, ao sair à procura de mel e acabou descobrindo o Curiaú, nome dado em decorrência da criação do nome do boi que o carregava, então chamado de u; ali seria então um bom lugar para viver e criar bois. Mais tarde, o nome se adequou para Curiaú.

na cidade. Meu pai, em 1940, foi lá pra Macapá trabalhar e depois mandou buscar os filhos. Meu pai sempre contava que quem fazia a festa do Julião Ramos eram eles, daqui do Curiaú. O Julião Ramos tinha um barraco e buscava o povo do Curiaú pra fazer o Marabaixo dele. Depois, surgiu o Marabaixo em outras comunidades, muito depois. (informação verbal)⁶.

Em Mazagão, o Marabaixo surgiu com a chegada das famílias que foram transferidas da Mazagão, em Marrocos, também no século XVIII, mais precisamente no ano de 1770, para o Amapá (ASSUNÇÃO, 2009). Dentre os elementos, os “ladrões de Marabaixo” são aqueles que não diferem em relação à sua composição, à sua estrutura, pois trazem características que entrecruzam saberes orais. A oralidade, como meio de transmissão de conhecimento, que subsidia as composições dos ladrões, é tida, neste sentido, como característica ancestral de saberes. Os ladrões de Marabaixo são traduzidos de geração em geração, por meio das práticas da oralidade, imbuídos de saberes que se renovam, porém, constituídos de características próprias dos ladrões, a saber, os temas que são cantados. Silva, Florencio e Pederiva (2019) referenciam os saberes orais como base de transmissão de conhecimento, também para a constituição de identidades.

O relato de Danniela Ramos revela a particularidade do conhecimento passado de geração em geração numa relação espontânea com a prática da oralidade.

Comecei a cantar com oito anos de idade. Na escola, inicialmente, mas a minha avó quem me incentivava. Sempre “tava” (sic) do lado querendo saber, querendo entender o que ela estava cantando, porque eles tinham um palavreado popular, linguagem popular. Então, tinha coisa assim, que a gente não entendia muito bem o que eles falavam; eu sempre indagava: Cante de novo, que eu quero aprender! Então eu sempre me interessei. (informação verbal)⁷.

Assim como outras culturas africanas que resistem há séculos no Brasil, como por exemplo, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, as Cheganças e Marujadas, as Congadas, os Reinados e Juizados, os Ternos de Moçambique, o Jongo, entre outras (SILVA; FLORENCIO; PEDERIVA, 2019), o Marabaixo também possui uma longa história de resistência cultural ligada à oralidade e ao sagrado. Ainda que a expressão cultural do Marabaixo seja de matriz africana, seu registro na história surge por meio das práticas religiosas cristãs assim como as culturas populares

⁶ Mestre Pedro Bolão em entrevista concedida aos autores em 2019.

⁷ Danniela Ramos em entrevista concedida aos autores em dezembro de 2019.

citadas. Devido ao processo de aculturação, o sincretismo religioso é presente nestas manifestações e, portanto, decorrente do hibridismo cultural.

Embora haja sincretismo religioso, há uma preocupação de alguns marabaixeiros em declarar a existência do candomblé na manifestação do Marabaixo. Tal preocupação é constatada desde as primeiras pesquisas históricas feitas *in loco* por Nunes Pereira (1989). Durante a observação da dança, Pereira (1989) comparou o Marabaixo como um produto híbrido, entrelaçando saberes de outras localidades e culturas, como o frevo e o samba, além das revelações místicas dos *voduns* Minas-Gegê, de São Luis do Maranhão, culto afro-brasileiro. Os *voduns* de Minas-Gegê são divindades africanas (FERRETTI, S., 2006), organizadas em famílias reais e de nobres ancestrais, que se manifestam em pais e mães de santo. Os cultos ocorrem em casa de Minas, locais de origem de Dahomé (atual República do Benin), onde tinham como tradições receber entidades na África. Nestas manifestações, há a presença de tambores, música e dança. Esta última, realizada com passos cadenciados ou mais agitados, dependendo do toque do tambor, lembrando assim, o modo de dançar o Marabaixo. Segundo Ferretti, M. (2001, p. 78), na casa de Mina maranhense, as pessoas “bradam”, como também dançam dando rodadas. Nestas manifestações, há a presença de tambores, música e dança. Esta última, realizada com passos cadenciados ou mais agitados, dependendo do toque do tambor, lembrando assim, o modo de dançar o Marabaixo. É provável que o modo de cantar, dançar e bradar sejam as semelhanças observadas por Pereira (1989). Enquanto se manifestam, as outras pessoas, dançam ao som dos tambores, conduzidos pelos “guias” ou “contra-guias”, assim conhecidos os tocadores que são responsáveis pelo momento especial da manifestação dos “voduns”. Há de se notar assim, que possivelmente, existem relações híbridas com as culturas africanas, sobretudo, de outras ordens religiosas, como o candomblé. O toque dos tambores, a dança, os artefatos utilizados nas indumentárias, a comensalidade durante a realização do Marabaixo, possuem características que remontam aos cultos afros.

O antropólogo Fernando Canto (1998) destaca na sua obra *Água Benta e o Diabo*, as possíveis origens africanas que aqui iniciaram os costumes da manifestação do Marabaixo. As supostas origens foram pesquisadas por Nunes Pereira e Távora Buarque, fontes contidas na obra de Canto (1998).

A partir do século XVI, os mouros impuseram a religião maometana aos povos da África Ocidental, nascendo do entrelaço de seitas um novo culto: o malê, religião dos negros muçulmanos que em contato com o cristianismo passou por nova transformação [...] O Marabaixo, portanto, é apenas um resquício ou fragmento do ritual malê, do grande império afro-sudanês (CANTO, 1998, p. 19).

O fato é que, apesar das culturas híbridas envolvidas (as de matrizes africanas e eurocêntricas), por meio da religião católica, as manifestações culturais africanas, naquele momento, eram silenciadas, até mesmo pelos próprios participantes do Marabaixo. É provável supor que as preocupações em afirmar a presença de cultos afro-brasileiros se davam pelas imposições da igreja católica em recusar o Marabaixo na instituição. Danniel Ramos, indagada a respeito do sincretismo, destaca para a nossa entrevista:

Na verdade, ainda se tem muita coisa a pesquisar sobre o Marabaixo, mas já ouvi outras pessoas também sobre essa questão do sincretismo de que ele tem ligação com Umbanda e candomblé. Porque os negros, tenho certeza absoluta, a religião que eles cultivavam era a religião de matriz africana, que era o berço da África, né? Então, para que eles mantivessem a sua religiosidade, eles tiveram que aceitar o sincretismo religioso. Eles tiveram que transformar numa devoção de santos católicos. O Marabaixo não é umbanda, não é candomblé, mas tem ligação sim! Por muito tempo os negros esconderam isso, na época da escravidão e nós, marabaixeiros também, por sermos muito discriminados, sofremos muito na pele ainda hoje. Então, muita gente não admite que o Marabaixo tem ligação com a umbanda e com o candomblé por medo mesmo. Pra resistir, o Marabaixo teve que se adequar à religião católica. (informação verbal)⁸.

Historicamente, as religiões de matrizes africanas têm sofrido perseguições desde quando os primeiros negros aportaram no Brasil, sendo batizados ainda nestes portos de desembarque ou em suas partidas ainda em territórios africanos (NASCIMENTO, 2016). Muitos povos de diferentes etnias e, portanto, de culturas diferentes chegaram ao Brasil por meio da diáspora. Com efeito, as manifestações religiosas também eram diferentes. Ao serem subjugados, negros de diversos lugares da África, viviam juntos em uma mesma senzala, rendendo cultos aos seus deuses em um único lugar, promovendo, assim, a miscigenação e o sincretismo entre as religiões africanas (DUARTE, 2019). Contudo, a partir da assimilação forçada do catolicismo,

⁸ Danniel Ramos, em entrevista concedida aos autores em dezembro de 2019.

estratégias de resistência dos cultos de matriz africana foram utilizadas e permanecem ainda por meio das devoções aos santos.

Por trás da conversão para a fé católica, os negros mantinham a fé em seus deuses, utilizando-se das datas festivas cristãs, como o dia de Reis, o dia de Nossa Senhora da Glória, o dia de santo Antonio, o dia de Natal, para render-lhes culto por meio de cantos e danças. Concomitantemente nas senzalas, ocorria o sincretismo entre os voduns da nação jeje (grupo linguístico ewe-fon), os inquices dos povos bantus e os Orixás dos lorubás. (DUARTE, 2019, p. 33).

De modo geral, as religiões de matriz africana passaram por tentativas de “desafricanização” ao serem obrigadas a seguir a religião cristã, tendo em vista o objetivo da igreja em fazer com que abandonassem suas religiões, salvando assim, suas almas (DUARTE, 2019).

Embora esse hibridismo promova a inserção dos valores culturais e religiosos dos povos portugueses e africanos, historicamente essa relação foi permeada de lutas internas que tornaram, em determinado momento, um possível desaparecimento das práticas afrodescendentes⁹. Na condição de subjugado, o Marabaixo foi proibido pelos padres, desde o início do século XX, período em que estes chegaram à Macapá. Essa proibição deu-se em virtude das práticas profanas (atualmente denominadas “lúdicas”) seguidas das homenagens religiosas desenvolvidas no Marabaixo. Antes de os padres se estabelecerem na cidade, o Marabaixo já ocorria na igreja de São José, construída no final do século XVIII. No tocante à proibição do Marabaixo no Amapá, conduzida pelos padres nesse período, outras culturas populares que trazem em seu bojo as religiões de matriz africana vivenciam atualmente essas intervenções, como por exemplo, os festejos de Congada em Goiás. Em seu artigo Ancestralidade Afro-Brasileira na Festa de Nossa Senhora do Rosário e Benedito da Vila João Vaz, Carvalho e Rios (2019), destacam:

[...] é comum os padres realizarem intervenções nos festejos da Congada, especialmente no que tange à postura dos congadeiros durante a festa, por exemplo, quanto ao consumo de álcool. Em alguns casos, essa intervenção geralmente é feita através de falas durante as missas, ou até mesmo incidindo na proibição do uso das dependências da paróquia para a realização de alguns festejos de Congada [...]. (CARVALHO; RIOS, 2019, p. 4).

⁹ Do termo Afrodescendência, introduzida por Henrique Cunha Júnior desde 1990 (apud VIDEIRA, 2009). O termo prioriza a descendência africana não como algo biológico ou de raça, porém de etnia, sob a ótica da história sociológica.

Há de se perceber, que a rejeição dada à participação da cultura negra, consiste numa relação de desconfiança da tradição cristã e vista “como possuidoras de algo diabólico” (CARVALHO; RIOS, 2019, p. 8).

Canto (1998) constrói o cenário imaginativo das relações conturbadas entre a igreja católica e o Marabaixo, na década de 1940, momento em que o Marabaixo tinha como líderes deste movimento: Julião Ramos e Raimundo Ladislau; este, compositor do ladrão “Aonde tu vais, rapaz?” canção produzida na década de 1940 e que se tornou ícone na cidade de Macapá. Através da persistência em realizar o Marabaixo e, apesar das proibições da igreja (CANTO, 1998), os dois homens foram essenciais na continuidade da manifestação.

Antes da chegada dos padres, Júlio Maria Lombaerd, em 1913 e Dom Aristides Piróvano, em 1948, os marabaixeiros realizavam seus cultos sem a necessidade de sacerdotes cristãos. A relação religiosa esbarrava na concepção ideológica da igreja em reconhecer a doutrina cristã eurocêntrica como única forma de crença e, ao mesmo tempo, criava condições desfavoráveis para a realização do Marabaixo. Entretanto, mesmo com as portas da igreja fechadas, o Marabaixo continuou, do lado de fora. Para aqueles que são, de fato, remanescentes desta cultura, as lutas internas de persistência foram essenciais para o processo de permanência da cultura do marabaixo. Raimundo Ladislau compunha versos e, Julião Ramos, era tocador de caixa de Marabaixo. Eles faziam parte tanto da cultura do Marabaixo quanto da igreja católica, esta última por meio do grupo chamado Sagrado Coração de Jesus. Este foi um período em que os padres condenavam a manifestação dentro da igreja e hostilizavam as pessoas que faziam parte do Marabaixo. Para entender essa relação, Danniela Ramos, conta que:

Os padres chegaram até a quebrar a coroa do Divino e meu bisavô foi expulso de um grupo chamado Sagrado Coração de Jesus. Diziam que quem fosse do Marabaixo ia ser expulso; quem fosse continuar devia sair do Marabaixo. Muitos continuaram na igreja e dançavam Marabaixo escondido e o meu bisavô e outros resolveram assumir que eram marabaixeiros, mostrando que tinham fé, amor e devoção por essa cultura e onde eles estivessem dançando Marabaixo, lá Deus ia estar também, porque eles tinham fé. E o Raimundo Ladislau foi um desses que preferiu ficar na igreja, mas tinha um amor pelo Marabaixo; ele era um grande compositor e ele fazia as composições e o meu bisavô era quem cantava. Inclusive um tempo até se confundiram, dizendo que ele era o compositor, que os ladrões eram dele; mas ele não podia falar de quem era até porque o próprio compositor

não autorizava, devido a retaliações da igreja e de autoridades. (informação verbal)¹⁰.

A relação conturbada entre as duas culturas religiosas (CANTO, 1998), acarretou algumas modificações nas características originais no que se refere às manifestações marabaixeras em Macapá (PEREIRA, 1989) e, mais ainda, com a morte de Julião Ramos em 1958 (CANTO, 1998). Houve perda significativa de interesse dentro das próprias comunidades em dar continuidade a alguns costumes da festa religiosa como, por exemplo, a “carioca”, prática da capoeira realizada na frente da igreja durante o Marabaixo. As transformações puderam ser observadas a partir das referências de Pereira (1989).

Pereira (1989), em sua visita a Macapá e a Mazagão Velho, pode averiguar, por meio dos marabaixeros, os costumes vindos da manifestação de como seus elementos eram vivenciados. É possível perceber que o autor descreve ritos que ocorrem durante o Marabaixo e que, atualmente, já não mais existem ou que, de alguma forma, foram modificados com o tempo. É o caso, por exemplo, da “mucura” (bebida feita de cachaça com ovo batido, lasquinhas de limão e açúcar, oferecida durante o Marabaixo, principalmente, aos cantadores). Tal líquido foi substituído pela gengibirra, bebida feita à base de gengibre e cachaça. No que tange à eficácia, as duas contêm ingredientes que, supostamente, de acordo com a cultura popular, revigoram as cordas vocais.

O Marabaixo em Macapá, por meio do Ciclo do Marabaixo, ocorre concomitantemente às festas religiosas cristãs da Páscoa, a partir do sábado de aleluia, no qual os participantes dançam o Marabaixo até o dia seguinte, chamado de domingo do Senhor (Domingo do Espírito Santo).

Pereira (1989), assim descreveu o Marabaixo: no quinto domingo, após o sábado de aleluia, os homens cortavam o mastro (tronco de árvore) e, na quinta-feira seguinte, as mulheres iam colher a murta (espécie de vegetação que servia para enfeitar o mastro cortado pelos homens); em seguida, ao som das cantigas de Marabaixo e do toque das caixas, iam até a Igreja Matriz para dar início à missa do Divino. Conforme nos relata Pereira (1989, p. 104), os rapazes se apressavam em subir na torre da igreja para tocar o sino festivamente; homens, mulheres e crianças adentravam a igreja, cantando e dançando, enquanto outros jogavam capoeira na frente da igreja. As mulheres

¹⁰ Danniela Ramos em entrevista concedida aos autores em dezembro de 2019.

usavam camisolas de renda, anágua, saias de chita estampadas e os homens, camisa com bordado, chapéu de palha com fitas e calça branca. Não havia, neste momento, um interesse em padronizar as roupas. Geralmente, as melhores roupas eram usadas especialmente para esta ocasião.

Até o ano de 1943, o Marabaixo era realizado coletivamente, tendo em vista que a população negra vivia numa mesma localidade, formando uma só comunidade. Além das proibições da igreja em aceitar o Marabaixo como forma de religiosidade cristã, a modernização e a urbanização fizeram com que as práticas culturais fossem modificadas, tendo em vista a separação das comunidades. Com a transferência das famílias para lugares afastados da frente¹¹ da cidade iniciou-se o processo de urbanização, excluindo a população, pois no projeto da administração do governo Janary, a população negra não fazia parte do processo (CANTO, 1998).

Durante a urbanização de Macapá, os descendentes daqueles que construíram o grande forte¹² no século XVIII e que deram início à população macapaense (SANTOS, 2001) foram convidados a se retirar da frente da cidade, pois, assim, como em muitos lugares do Brasil e do mundo, a segregação estava instaurada. Neste contexto, a transposição das famílias ocorreu para dois lugares da cidade, distantes do centro de Macapá. Parte das pessoas migrou para o bairro do Laguinho, na época assim conhecido devido à existência de um pequeno lago que havia no local. No entanto, a mudança das famílias ocorreu por intervenção do próprio líder da comunidade, o Sr. Julião Ramos, filho de escravo e exímio tocador de caixa de Marabaixo. Julião Ramos era amigo do então Governador Janary Nunes e, como líder da comunidade, apaziguou a transferência das famílias. É provável que como líder de comunidade, ele tenha convencido as pessoas de que seria a melhor forma de convivência, tendo em vista ainda a urbanização feita no bairro do Laguinho pouco tempo depois, como forma de amenizar a situação de deslocamento a que foram submetidos.

Por sua vez, a outra parte dos moradores da Vila de Santa Engrácia (atualmente Praça Zagury), contra sua vontade, seguiu para o lugar chamado Favela (atual bairro Santa Rita). Esse segundo processo de transferência foi mais difícil, pois quem liderava a comunidade era uma

¹¹ Refere-se à localização do surgimento da cidade de Macapá, então Vila de São José de Macapá, às margens do Rio Amazonas, onde o forte foi construído.

¹² O termo se refere à Fortaleza de São José de Macapá, arquitetura militar, construída com mão de obra escrava e indígena, entre os anos de 1764 a 1782, destinada à defesa de possíveis invasões francesas.

mulher, Dona Gertrudes Saturnino. A relutância das pessoas em sair de seu local de moradia se dava em saber que a vida coletiva, próxima daquela vivida na ancestralidade africana, teria impactos significativos com as mudanças de localização.

A saída do local adulterou o modo de convivência da comunidade, transformando-a em duas, Laguinho e Favela e, neste sentido, o Marabaixo, que antes era realizado num mesmo local, trilhou diferentes caminhos. A partir daí, alguns costumes deixaram de ser realizados, cabendo a cada comunidade, dar continuidade às suas práticas religiosas e festivas.

A urbanização da cidade excluiu parte dos indivíduos, embora colaborando para que sua identidade e sua cultura, ao mesmo tempo, fossem reconstruídas. A identidade está vinculada à condição necessária de cultura (CUCHE, 2012). Segundo o autor, “a cultura permite ao homem não somente adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem” (CUCHE, 2012, p. 10). Sendo assim, as mudanças exigem, naturalmente, novas perspectivas e concepções de identidade, assim como permite novos simbolismos no campo cultural. Neste sentido, as identidades se tornam múltiplas devido às novas formas de relações sociais. Sendo assim, é possível compreender que a multiplicidade ocorre, a princípio, com o hibridismo cultural, pois além de marabaixeiro, também se é católico, por exemplo. A resistência desses dois conceitos (identidade e cultura) esteve sempre presente na atuação negra: os costumes, a linguagem, os hábitos, as manifestações, as tradições, no entanto de maneira subjugada.

Tendo em vista que cultura é sinônimo de poder, é presumível compreender que a condição de cultura subjugada das comunidades marabaixas, dentro de um contexto de resistência, se dá pela autoafirmação de poder de instituições que se denominam superiores.

ORALIDADE, NARRATIVAS, SENTIDO E POESIA DOS LADRÕES

Para manter algumas tradições da cultura africana, muitas comunidades afrodescendentes encontraram meios oriundos de sua oralidade, por mais que a língua, as crenças e os costumes tenham sido substituídos ou agregados a outros valores culturais ao longo da colonização. Essas práticas de oralidade permitem que as culturas de matrizes africanas tenham

continuidade mesmo com a tentativa de instrumentos capazes de desconstruir a cultura, sendo o colonialismo o principal condutor de dominação.

Decerto que as manifestações culturais de matriz africana se configuraram em diferentes formas em todo o Brasil, porém com os mesmos valores culturais de identidade e de resistência. Diferentes formas de vivência cultural, como o candomblé, por exemplo, e festas populares, resistiram aos diferentes contextos de dominação.

[...] as manifestações da cultura popular são formas específicas de solidariedade, nas quais os grupos constroem suas representações de mundo, compreendendo crenças e valores. Isso em nada fica diminuído se, na forma como organizam, por exemplo, seus rituais, profanos ou sagrados, os grupos populares se apropriarem, também, de elementos da cultura dominante. (PESSOA, 2019, p. 387).

De acordo com a fala de Pessoa (2019) e, na observância das diferentes festas religiosas protagonizadas por afrodescendentes nas diversas regiões do Brasil, podemos destacar, além das culturas africanas, a presença de tradições europeias, na constituição das culturas brasileiras.

Um bom registro para esse momento é o caso das tradições ligadas aos reis magos. A mesma herança remota, recebida de Portugal e, mais remotamente ainda, da Alta Idade Média europeia, foi recriada no Brasil em dezenas de formas diferentes: folias de reis, ternos de reis, reisado, bois de reis, reis de boi, etc. Mas, mesmo internamente, cada uma dessas formas se apresenta com particularidades. Vem daí a possibilidade de falarmos das diversas tradições de folias de reis como a paulista, a mineira, a goiana, a baiana. Todas seguem, em sua base, a herança – versos e orações referindo-se aos reis magos, cortejo peditório de casa em casa, estrutura musical intercalada entre solo e coro –, mas esta herança recebeu formatos diferentes na medida em que foi se espalhando pelos estados e regiões brasileiras. (PESSOA, 2019, p. 114).

É o que ocorre, por exemplo, nas festas de Marabaixo de Mazagão Velho, município de Macapá, onde suas festas agregam em parte a cultura europeia, especificamente de Portugal, como o que ocorre na festa do Divino Espírito Santo. Mazagão Velho está ligado à colônia portuguesa da África, em Marrocos, com a chegada das famílias portuguesas, vindas daquele território, em 1770¹³,

¹³ Mazagão Velho surgiu em 1770 para receber as famílias da colônia portuguesa, de Marrocos, devido à intensa pretensão dos muçulmanos em dominar o território de Mazagão. Tal dominação ocorreu depois de dois séculos de ataques e, assim os colonos não tiveram outra opção senão aceitar a travessia entre os continentes. Mazagão não atendia mais aos interesses comerciais, marítimos, administrativos e religiosos de Portugal. Não havia condições adequadas para se desenvolver nenhum tipo de atividade rentável que

acompanhadas de escravos africanos. Envolto de religiosidade, o Marabaixo de Mazagão Velho surge com os “ladrões” e ladainhas em algumas festas e folias da cidade. Especificamente na festa do Divino Espírito Santo no mês de agosto onde os participantes saem batendo às portas dos moradores, a fim de convidá-los para dançar Marabaixo, como em um cortejo. Lá, a festa religiosa ocorre durante nove dias. Os oito primeiros são missas em homenagem ao Divino Espírito Santo e, o último, é carregado de uma festa considerada profana, como narra Jozué Videira para nossa entrevista:

A festa do Espírito Santo aqui, relacionada ao Marabaixo, começa no dia 16 e vai até o dia 24 de agosto. Então, esses nove dias, a manifestação é toda religiosa. Então existe um toque chamado Folia e, essas folias, são tocadas na igreja onde estão rezando; então não se toca isso no lado profano. Do lado profano é o Marabaixo em si, o toque do Marabaixo, que existe, o toque do ladrão, do ladrão de Marabaixo de rua, porque o Marabaixo aqui, ele acontece o dia inteiro nas ruas. Então existe esse toque que diferencia quando você toca numa casa ou quando você *vai na* (sic) rua; então existe uma grande particularidade. Eu até brinco com as pessoas de dizer que elas rezam nove dias e tem um dia que elas pecam pelos nove dias, que é quando acontece o Marabaixo de rua, no dia 24. (informação verbal)¹⁴.

Para Hampâté Bâ (2010) a cultura não é indissociada do homem e da comunidade, pois possui relação com o comportamento cotidiano do indivíduo; não é, portanto, algo que possa ser isolado da vida. A cultura é tida como algo subjetivo e concretizado por meio das práticas de cada povo. Assim, a cultura envolve uma visão particular do mundo – um mundo concebido como um todo.

Amadou Hampâté Bâ (2010), historiador e genealogista africano, faz referência ao uso da oralidade, quando discorre sobre a importância que ela tem para o povo africano. Tradição oral esta, constituída de conhecimento, de religiosidade e de sagrado. Para a cultura africana, a oralidade, conduzida por meio da memória, é muito mais significativa do que a própria escrita. Neste sentido, Hampâté Bâ (2010) questiona e afirma que:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram os cérebros dos

justificasse uma política nova e a fortificação se tornara objeto de elevadas despesas para o reino (ASSUNÇÃO, 2009, p. 33).

¹⁴ Jozué Videira em entrevista concedida aos autores em outubro de 2019.

homens. Antes de colocar seus pensamentos nos papéis, os escritos ou os estudiosos mantêm um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 168).

Na África, as narrativas se tornam presentes por meio das falas dos griots, responsáveis por contar a história de famílias africanas, de modo a apresentá-las através de gerações. Eles têm a função de falar pelo outro. Eles produzem suas falas como anunciantes e narradores da vida de cada geração; têm a liberdade de contar histórias, cantar, compor. De acordo com Hampâté Bâ (2010), um griot é um conhecedor da história das famílias, conhecidas através de gerações por meio desses genealogistas. Segundo o autor, assim se apresenta um griot:

Sua função é disseminar a história das famílias; contar suas proezas de diferentes gerações. “um griot tinha como hábito ir a todos os batizados ou funerais das principais famílias, a fim de registrar as circunstâncias dos nascimentos e mortes [...]. Era capaz também de declamar para qualquer Peul importante: “Você é o filho de Fulano, nascido de Beltrano, descendente de Sicrano, ramo de Fulano, que morreram em tal lugar, por tal causa e que foram enterrados em tal local”, e assim por diante. Fulano foi batizado em tal dia, a tal hora, pelo marabu tal e tal”...Logicamente toda essa informação era e ainda é, transmitida oralmente e registrada apenas na memória do genealogista. Não se pode fazer ideia do que a memória de um “iletrado” pode guardar. Um relato ouvido uma vez fica gravado como em uma matriz e pode, então, ser reproduzido intacto, da primeira à última palavra, quando a memória o solicitar. (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 203).

Com base nas características dos griots em se tratando da faculdade da memória para estabelecer a comunicação, nota-se a semelhança desses personagens africanos com as práticas afrodescendentes nas narrativas apresentadas nas canções de Marabaixo. Uma das composições de Danniela Ramos retrata as narrativas descritas:

Canto este Marabaixo
Para homenagear
Esta negra que é guerreira
Me orgulho de falar
Vem do berço do Laguinho
Tradição do meu lugar
Tem orgulho de ser negra
Expressão do Amapá

Benedita Guilherma Ramos
A tia Biló (4x)

Seu sangue na minha veia
Mora no meu coração

É filha de Januária
E do mestre Julião
Que ensinaram a beleza
De cantar a tradição
No ciclo do Marabaixo
Com muita satisfação

Benedita Guilherma Ramos
A tia Biló

Vamos entrar nesta roda
E dançar pelo caminho
Para homenagear a matriarca do Laguinho
Canto e danço Marabaixo
Mas eu não aprendi só
Sou nascida no Laguinho
E sou neta da tia Biló
Benedita Guilherma Ramos
A tia Biló

A oralidade a que os versos do Marabaixo dispõem é a mesma conduzida pelos griots africanos. Partindo de um aporte teórico e, especialmente tomando como comprovação os próprios participantes desta manifestação, é possível comparar tais formas de comunicação e de oralidade. Pessoa e Venera (2015) discorrem sobre a oralidade quando conceituam que:

O Marabaixo traz características da oralidade africana: uma canção que retrata um dado momento, de lamento, de vivências, de um cotidiano que remete às histórias dos mais velhos. Ele depende do “Ladrão”, feito de um “repente” sobre a vida, e escreve um fato nas memórias compostas nos versos das cantigas. (PESSOA; VENERA, 2015).

Os ladrões de Marabaixo, oralidade poética, acompanhados de expressão corporal por meio da dança e pela voz dos interlocutores constituem elaboradamente uma uníssona narrativa. De acordo com o Dossiê do Marabaixo (BRASIL, 2018), os ladrões:

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

A linguagem poética dos ladrões de Marabaixo traduzem elementos do passado e do presente. Os primeiros ladrões de Marabaixo, em Macapá, de que se tem conhecimento foram

expressos a partir do movimento de segregação na década de 1940, com a mudança das famílias para lugares afastados da frente da cidade (GODINHO, 2018).

Leiam-se os versos abaixo do ladrão de Marabaixo, datado do período da transferência das famílias para o bairro do Laguinho (GODINHO, 2018).

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

Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary e Coaracy
Não sair do Amapá (se mandar do Amapá)

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

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
A santa Engrácia não fica
Nem a minha há de ficar
Aonde tu vais, rapaz

Neste caminho sozinho?
Vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho

Quando eu vim da minha casa
Perguntou como passou
Rapaz, eu não tenho casa
Tu me dá um armador

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

Dia primeiro de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando: viva! (morra!) ou (briga!)
Ao nosso governador

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

A avenida Getulio Vargas

Está ficando um primor
As casas que foram feitas
É só pra morar doutor

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

(Raimundo Ladislau)

Esta canção provavelmente foi uma crítica à segregação instalada, colocada com um bom humor, mas que serviu para constatar uma parte da história onde a subalternidade definida pelo poder da raça havia, de fato, sido concretizada também na divisão de classes. Na canção, nota-se a percepção de quem foi excluído do desenvolvimento.

Na mesma época, Luiz Gonzaga fez uma “releitura” do ladrão de Marabaixo, convidado por Janary Nunes, de forma a amenizar a estrutura musical contida nos versos originais. A canção feita por Gonzaga, assim ficou:

Aonde tu vais rapaz?
Neste caminho sozinho
Eu vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho

As ruas de Macapá
Estão ficando um primor
Tem hospitais, tem escolas
Pros fios do trabalhado
Mas as casas que são feitas
É só prá morar os *doutô*

Dia primeiro de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando vivas
Ao nosso governador

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

Segundo os próprios marabaixeiros/cantadores, as canções de Marabaixo são conhecidas como ladrões, devido estarem relacionadas à apropriação dos fatos do cotidiano por parte do interlocutor, assim como a sua execução é movida a “repentes” improvisados, como em

uma disputa poética. Esta última característica foi bastante utilizada para definir o canto em Mazagão Velho. Jozué Videira destaca em entrevista a nós concedida, que muitas composições podem ser construídas improvisadamente como disputas, tendo personagens da própria comunidade como temas:

O modo de as pessoas cantarem o Marabaixo para nós aqui é uma expressão de sentimento. Então, dependendo do seu sentimento, você vai se expressar através da música. Então, quando você cria um refrão e vai ter oportunidade de ter três pessoas ou quatro, colocando versos, essas pessoas vão expressar seus sentimentos... Se eu não gostar de ti, eu vou jogar versos para ti dizendo que eu não gosto de ti. Tu vai devolver para mim também, dizendo que *tu não gosta* (sic) de mim. Então existe essa grande discussão cantando, mas que não há um briga corpo a corpo. Aquilo ali termina em risada, em abraço, mas eu expressei ali o sentimento que eu tinha, cantando através da música, que fica ali na música. (informação verbal)¹⁵.

Outras canções tratam da história, do pertencimento do lugar:

Nosso grande objetivo hoje, dentro desses ladrões, é falar da história de Mazagão cantando. Damos um personagem, *aí* essa música, esse personagem atribuído a ele, à história de Mazagão, porque todos nós fazemos parte dessa história. Então, hoje a gente começa a escrever uma música ou ladrão de Marabaixo, contando a história de Mazagão muito bem trabalhada, mas nunca, jamais, perder o foco, a essência disso. Não! Não ultrapassar nada disso, manter-se dentro da essência, no ritmo, no jeito de tudo, de cantar de todo jeito. Então, esse é o nosso grande foco. É falar de Mazagão, cantando. Todos os nossos ladrões de Marabaixo que são produzidos falam de Mazagão, hoje. São 250 anos e muita coisa aconteceu. Tem muita coisa pra cantar, muita coisa pra falar, então a gente tomou a atitude de começar a fazer a música para que isso *chega* (sic) mais rápido, *chega* mais fundo ao conhecimento das pessoas através da música. E por que não falar dessa história cantando? (informação verbal)¹⁵.

Ademais, outras canções se tornam mais descontraídas, como o uso de personagens, por exemplo.

As pessoas botavam vários personagens, um próprio rio, o Igarapé, um pássaro, várias coisas, vários personagens. A gente pode fazer isso ainda hoje. Foi uma decisão nossa falar da história de Mazagão, cantando. Então, mas a esse personagem, a gente vai atribuindo a qualquer coisa: pode ser a própria Canoa, escolhe uma pessoa para fazer, para ser esse personagem dessa música. Era

¹⁵ Jozué Videira em entrevista concedida aos autores em outubro de 2019.

sempre assim, não mudou muito. Falamos da história de Mazagão cantando. (informação verbal)¹⁵.

Na cidade de Macapá, as manifestações religiosas em homenagem à Santíssima Trindade, possuem muitas músicas compostas dentro desse contexto religioso. Segundo Elísia Congó¹⁶, compositora e cantadora de Marabaixo da comunidade Raízes da Favela – Dica Congó (nome referente à matriarca da comunidade da favela) a religiosidade é um elemento muito forte, que conduz a manifestação, muitas vezes por meio de promessas, conforme percebemos nesta transcrição de entrevista (revisão nossa):

Eu tive uma catapora com dois anos de idade, então catapora era muito difícil naquela época, *né* (sic)? Tem o ciclo do Marabaixo, que é em louvor à Santíssima Trindade dos Inocentes, que é aqui da Favela, e meu pai fez uma promessa que, se eu ficasse boa, eu ia ser doada para a santa como uma oferenda para a santa me cuidar e eu ser devota daquela santa. Enquanto vida tiver, eu continuo nessa profissão: eu realizo o ciclo, eu danço o Marabaixo. Sempre que alguém tem promessa, é assim que se realiza o ciclo. Quando não tem promessa, alguém tem que assumir, e vou lá e assumo ou outra pessoa também, porque não é (sic) só eu de devota. (informação verbal)¹⁷.

Diversas canções foram compostas e mantidas através da memória, por meio da oralidade. A falta de conhecimento letrado fazia com que as canções fossem guardadas na memória, porém isso não anulava a sabedoria de usar a oralidade como recurso perspicaz de comunicação.

Assim como os griots, os cantadores de ladrões de Marabaixo versam sobre a vida cotidiana, sobre o passado histórico revelado pelos cantos de lamento e aflição, assim como por narrativas religiosas muito presentes no cotidiano afro amapaense¹⁸. Apesar de os ladrões de Marabaixo fazerem alusão aos momentos sofridos durante a escravidão, muitas canções se

¹⁶ Segundo nossa entrevistada Elísia Congó, este nome surge devido seus bisavós, que vieram da República do Congo e, seu avô, mais tarde, ganha este apelido, adaptado, perpetuando também à família. O avô, conhecido como Velho Congó, foi criado pelo padre Antonio Vieira, devido a morte prematura de seus pais. Foi alfabetizado, situação na época restrita às pessoas brancas. Também era benzedor, função de saber popular passada de pai para filho.

¹⁷ Elisia Congó em entrevista concedida aos autores em dezembro de 2019.

¹⁸ Videira (2009) aborda o termo como referência ao Marabaixo como manifestação étnica constituída a partir do contexto histórico e sociológico das comunidades.

apresentam de forma satírica, bem-humorada revelando também momentos de descontração encontrados no Marabaixo.

Eu não sei porque ô caboca
Que a mamãe não quer ô caboca
Que eu me case ô caboca
É com você ô caboca

Mamãe eu vou me casar
Com o filho do “coroné”
Ele é homem de dinheiro
E tem plantação de café

Menina case comigo
Sou homem trabalhador
De manhã não vou à roça
De tarde também não vou

(autor desconhecido)

As canções, posteriormente traduzidas pela escrita, mostram essas vertentes, de produção e execução da oralidade. Os versos dos ladrões de Marabaixo podem ser assim descritos:

Os ladrões também versam sobre experiências pessoais, descrevem e interpretam os acontecimentos corriqueiros da vida comunitária, muitas vezes em tom de lamento, mas também de modo descontraído. Algumas composições exaltam a própria manifestação, seus elementos profanos e religiosos, suas personagens, lugares, etc. (BRASIL, 2018, p. 20).

A oralidade é um mecanismo pelo qual as tradições de matriz africana se tornam presentes. Torna-se um processo de resistência condicionado pela memória. Assim como os griots, os marabaixeiros constroem sua história através do cotidiano. Contam histórias, narram fatos, discorrem sobre a ancestralidade, comunicam aquilo que é pertencente ao seu convívio.

Como as tradições culturais africanas foram renegadas durante o processo de colonização, a maneira encontrada para salvaguardar seus costumes foi usando a memória. Ela coordena as ações de forma a conduzir as práticas culturais geração após geração. No caso das matrizes africanas, com o intuito de permanência, de identidade e de pertencimento.

A memória é tida como um recurso natural de resistência no que tange à identidade cultural, sem a necessidade de interferência escrita quando se trata de “oralidade primária” (FERREIRA NETTO, 2008). A oralidade primária está atrelada à memória, por meio das narrativas

orais. É um sistema de linguagem oral que antecede à escrita e que muitas vezes se torna desnecessária na produção cultural. Segundo o autor, a oralidade, neste sentido, surge por meio do conceito ontológico, desvinculado da cultura-escrita. As narrativas são construídas a partir das singularidades e das experiências coletivas. Ainda para Ferreira Netto (2008, p.31):

As memórias, dessa maneira, se associam pela comunhão de lembranças comuns que permitem, por sua vez, o reconhecimento e a familiaridade entre todos os membros participantes dessa comunidade. A memória coletiva que subjaz a todas as memórias individuais atua, portanto, como um conjunto de referências interpessoais que estabelece a unidade do grupo portado dessas mesmas referências.

Pedro Bolão, ao falar sobre as produções dos ladrões, destaca a importância das construções poéticas por meio da memória e da oralidade. Relata com muito orgulho que as canções de seus pais e avós, feitas de improviso, não necessitavam da escrita para acontecer. A memória se encarregava de reproduzir nos momentos em que desejava, assim como serviam de aprendizado às outras gerações.

Os elementos históricos, sociais e étnicos presentes na manifestação do Marabaixo conduzem à afirmação de resistência cultural, condicionada à ancestralidade, numa constante presença da oralidade africana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante frisar que a manifestação ocorre em diversos cantos do estado do Amapá, nas comunidades negras, em distritos, colônias e nas comunidades quilombolas, como o Curiaú. No entanto, a escolha dos interlocutores, presentes neste trabalho, é devido às premissas históricas de suas comunidades. As demais comunidades, surgidas posteriormente são passíveis de pesquisas, pois supostamente se encarregaram de propagar o Marabaixo a partir de sua identidade étnica, considerando ainda, suas particularidades.

Embora seja uma tradição secular, que envolve inclusive a criação da cidade de Macapá, na época de sua construção denominada Vila de São José de Macapá, muitos moradores da cidade não tem conhecimento acerca da manifestação; outros demonizam as práticas marabaixeiras, o que é provável que seja uma repetição dos discursos oriundos da década de 1940 disseminados pela

igreja católica; outros ainda confundem Marabaixo com carimbó (dança indígena, originária do estado do Pará) devido as indumentárias serem parecidas (saia rodada florida, blusa com babados, flor no cabelo).

Embora o objeto de estudo tratado neste trabalho seja as narrativas dos ladrões de Marabaixo, foi necessário compreender o diálogo histórico do conflito religioso, construído através do preconceito de um lado e resistência do outro. O recorte deste diálogo serviu para compreender a dinâmica do conceito híbrido que envolve as culturas. O Marabaixo é uma manifestação cultural sincrética, porém com maior destaque ao catolicismo presente nas devoções aos santos. Apesar das proibições que a igreja instaurou em detrimento do Marabaixo, as comunidades marabaixeiras viram nas intervenções dos padres, a exemplo da quebra da coroa do Divino, das imposições em fazer escolhas entre manifestações, do fechamento das portas da igreja, entre outros episódios, um modo de resistir sua cultura. Muitos desses momentos foram contados por meio dos ladrões.

Os ladrões, fonte primária da oralidade, são marcas registradas em todas as comunidades marabaixeiras. Principalmente, são voltados para a religiosidade, constituídos de letras em homenagens a santos, a saber, ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade, São Joaquim, entre outros. As canções de Marabaixo envolvem também assuntos mais descontraídos que fazem parte do repertório dos ladrões, a exemplo de assuntos do dia a dia, imbuídos de sátiras, tendo como personagens as pessoas das comunidades envoltas no marabaixo. A idiosincrasia dos ladrões de Marabaixo constituído por meio da oralidade e pelos princípios identitários, expressa o desejo de continuidade das manifestações.

Os relatos dos interlocutores contidos neste trabalho perpassaram entre a concepção do canto do Marabaixo enquanto expressões de sentimentos, lamentações da vida sofrida enquanto condição escrava e de opressões vividas transformadas em letras. Também expressam a vivência das comunidades, revelando quase sempre o cotidiano, assim como são formas de protesto. Segundo Danniel Ramos, a vida do marabaixeiro é conduzida pela resistência por meio da fé e da devoção aos santos. Elísia Congó ressalta que os ladrões são a voz do negro, que, historicamente, não pode falar. Com isso, remete as composições não somente a uma provável resistência cultural traduzidas da ancestralidade, mas também como movimento de resistência por meio das canções.

A motivação dos cantos está contida na identidade cultural, no entanto, as canções se constroem por meio de novos contextos, revelando as tradições orais da cultura do Marabaixo. O processo das narrativas do Marabaixo pode ser observado por meio das canções produzidas que retratam o cotidiano das comunidades em todos os aspectos socioculturais, que compreendem a religiosidade, o modo de vida, o pertencimento ligado à herança cultural, a memória associada à oralidade e a resistência das manifestações.

Diante disso, este artigo tem a finalidade de apresentar à comunidade acadêmica as percepções antropológicas na visão dos marabaixeiros em relação às suas composições. Ademais, identificar elementos pertencentes à identidade cultural, com base nas tradições orais, as quais estão inseridas na manifestação do Marabaixo. Embora sua manifestação tenha sido ancorada no Brasil, sua origem enquanto simbolismo está na África. Reginaldo Prandi (1991, p. 25-26) nos remete a essa condição quando diz que ninguém é capaz de escapar de uma ancestralidade simbólica e mítica, pois elas dão sentido e regem a existência de cada indivíduo. Assim sendo, a identidade, por meio das tradições orais, é revelada enquanto condutora de resistência.

As tessituras abordadas nesta pesquisa puderam evidenciar a compreensão da cultura por um viés dos Estudos Culturais, em que os processos identitários são interpretados não apenas através do meio biológico ou geográfico, mas pelos simbolismos presentes na constituição das culturas. Por meio deste trabalho, houve a pretensão de evidenciar a valoração cultural das comunidades por meio dos versos dos ladrões, que dão voz às narrativas históricas e sociais das comunidades afro amapaenses. As canções, neste sentido, se tornam meios de resistência das tradições orais e, ao mesmo tempo, constituem a resistência étnica presente na cultura.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Paulo de. Mazagão: cidade em dois continentes. *Revista arq.urb*, São Paulo, n. 2, ago./dez. 2009.

BRASIL. Ministério de Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Dossiê de registro: Marabaixo*. Brasília-DF: IPHAN, 2018.

CANTO, Fernando. *A água benta e o diabo*. 2. ed. Macapá: FUNDECAP, 1998.

CANTO, Fernando. *O Marabaixo através da história*. Macapá: Printgraf, 2017.

CARVALHO, Cleber de Souza; RIOS, Sebastião. S. Ancestralidade afro-brasileira na Festa de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito da Vila João Vaz. *Revista Temporis*[Ação]: Periódico Acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade de Goiás, Cidade de Goiás; Anápolis, v. 19, n. 2, p. 1-22, e-190207, jul./dez. 2019. Disponível em: <http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive> . Acesso em: 28/set./2020.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Bauru, SP: Edusc, 2012.

DUARTE, Júlio. *Raízes sincréticas da umbanda e do candomblé: religiões afro-brasileiras e suas raízes africanas*. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2019.

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Tradição oral e produção de narrativas*. São Paulo: Paulistana, 2008.

FERRETTI, Mundicarmo. Pureza nagô e nações africanas no Tambor de Mina do Maranhão. *Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 75-94, out. 2001.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *A terra dos voduns*. Encaminhado para publicação na Enciclopédia da Amazônia, 2006.

GODINHO, Ruy. *Então, foi assim?: os bastidores da criação musical brasileira – amapaenses*. Macapá: Abravideo, 2018. v. 1.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (edit.). *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-214. (Coleção História Geral da África da UNESCO; v. 1).

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PEREIRA, Manuel Nunes. *O Sahiré e o Marabaixo: tradições da Amazônia*. Recife: FUNDAJE; Editora Massangana, 1989.

PESSOA, Monica do Nascimento; VENERA, Raquel Alvarenga. *Marabaixo: uma abordagem sobre a educação e o patrimônio cultural afro-brasileiro*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL E INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 4., 2015. Foz do Iguaçu, PR. *Anais...* Foz do Iguaçu, PR: Unioeste, 2015.

PESSOA, Jadir de Moraes. *Cultura Popular: gestos de ensinar e aprender*. Ed. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

SANTOS, Fernando Rodrigues. *História do Amapá*. 6. ed. Macapá: Valcan, 2001.

SILVA, Daniela Barros Pontes e; FLORENCIO, Saulo Pequeno Nogueira; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *Educação na tradição oral de matriz africana: a constituição humana pela transmissão oral de saberes tradicionais: um estudo histórico-cultural*. Curitiba: Appris, 2019.

SILVA, Sebastião Menezes da. *Curiaú: sua vida, sua história*. Macapá: Valcan, 2000.

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

VIDEIRA, Piedade Lino. O Marabaixo do Amapá: encontro de saberes, histórias e memórias afro-amapaenses. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, 8. ed., ano x, nov. 2014.



Submissão: 10 de outubro de 2020

Avaliações concluídas: 05 de janeiro de 2021

Aprovação: 11 de janeiro de 2021

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

LASTRA CID, Rodrigo Reis; COUTINHO, Regiane da Silva. O Canto do Marabaixo: elemento de resistência da oralidade africana e da identitária cultural na história do Amapá. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. v.20, n.2, p.1-29, e-200216, jul./dez., 2020. Disponível em: < <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive> >. Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >