

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Luanny Maria Almeida Vidal

**A constituição da identidade das mulheres amapaenses nas letras de
canções populares: um estudo retórico e argumentativo**

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo

2023



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Luanny Maria Almeida Vidal

**A constituição da identidade das mulheres amapaenses nas letras de
canções populares: um estudo retórico e argumentativo**

Tese apresentada à Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Ferreira.

São Paulo

2023

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a apresentação total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: _____

e-mail: _____

Luanny Maria Almeida Vidal

**A constituição da identidade das mulheres amapaenses nas letras de canções populares:
um estudo retórico e argumentativo**

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antônio Ferreira (orientador)

Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira

Prof. Dra. Lilian Ghiuro Passarelli

Prof. Dra. Márcia Silva Pituba Freitas

Prof. Dra. Tatiana da Conceição Gonçalves

Dedico este trabalho,

A minha família.

A todos os pesquisadores e colegas de turma.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº do processo: 88887.199081/2018-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – nº do processo: 88887.199081/2018-00.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a DEUS, que é a luz que guia os meus passos.

Ao meu querido orientador Dr. Luíz Antônio Ferreira, por ter-me como orientanda e pelas valiosas contribuições para a realização desta tese.

Aos meus bens mais preciosos, filhos Brendo Samuel e Maria Valentina, meus fiéis “companheirinhos” de todos os momentos.

Ao meu esposo, Cleydson Breno, amigo de todas as horas, que foi de extrema importância: seu apoio me fez forte.

A minha mãe, Dileusa Almeida, que me ensinou, com seus exemplos, o verdadeiro caminho.

A minha tia, Dilma Almeida, que me adotou como uma verdadeira filha.

A família, pela torcida nesse processo educacional.

Às professoras, Lilian Passarelli e Tatiane Gonçalves, pelas valiosas intervenções dadas durante o exame de qualificação.

À Lourdes Scaglione e Marcos Oliveira, secretários do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, pelo suporte técnico e administrativo durante todo o percurso.

Aos amigos do Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos – ERA, pelo companheirismo.

Aos meus professores da PUC/SP por todos os ensinamentos.

A minha amiga Marcia Alves, que me ajudou no processo de matrícula da instituição.

Aos compositores e cantores do estado do Amapá, por todo carinho, atenção e principalmente, por compartilhar os saberes sobre a música produzida na nossa terra.

Sem vocês, o caminho teria sido bem mais difícil. Muito obrigada!

JEITO TUCUJU

*Quem nunca viu o Amazonas
Nunca irá entender a vida de um povo
De alma e cor brasileiras
Suas conquistas ribeiras
Seu ritmo novo*

*Não contará nossa história
Por não saber ou por não fazer jus
Não curtirá nossas festas tucujus
Quem avistar o Amazonas nesse momento
E souber transbordar de tanto amor
Esse terá entendido o jeito de ser do povo daqui*

*Quem nunca viu o Amazonas
Jamais irá compreender a crença de um povo
Sua ciência caseira
A reza das benzedadeiras
O dom milagroso*

VAL MILHOMEN E JOÃOZINHO GOMES

*O texto musical é como um discurso que visa persuadir convencendo,
agradando e, sobretudo, comovendo.*

TRINGALI

RESUMO

VIDAL, Luanny Maria Almeida. **A constituição da identidade das mulheres amapaenses nas letras de canções populares: um estudo retórico e argumentativo**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese insere-se na linha de pesquisa “Texto e discurso nas modalidades oral e escrita”, do Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e tem como tema a constituição da identidade feminina em letras de canções populares amapaenses, compostas por oradores do sexo masculino. Assim, busca-se responder ao seguinte problema de pesquisa: Como se constitui, nas canções populares do século XXI, criadas por compositores na região Norte, a identidade das mulheres? A justificativa do trabalho relaciona-se à necessidade de realçar a constituição da identidade feminina em pesquisas sobre as mulheres do Amapá, pois, de acordo com levantamento realizado nos bancos de teses das duas maiores universidades do Amapá, a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e a Universidade do Estado do Amapá (UEAP), não existem estudos sobre o tema pela perspectiva da retórica. Para que essa pesquisa fosse possível, foi realizado um breve percurso histórico sobre a região Amazônica, o estado do Amapá, a Retórica da Música, a Música Amapaense e a teoria Retórica. O objetivo geral é contribuir para os estudos retóricos em língua portuguesa tendo por base a constituição da identidade das mulheres amapaenses em canções populares. Com relação aos objetivos específicos, destacam-se: classificar e comparar os tipos de *ethé* utilizados nas letras das canções populares; e identificar, descrever e analisar as técnicas argumentativas utilizadas nas letras das canções populares na construção da identidade das mulheres amapaenses. O *corpus* é constituído pelas letras de cinco canções: *Igarapé das Mulheres*, de Osmar Junior (1990); *Negro de Nós*, de Illan do Laguinho (1998); *Meninas da Amazônia*, de Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel (2004); *Eu sou caboca*, de Celso Viáfara e Joazinho Gomes (2009); e *Mulheres da Floresta*, de Fernando Canto e Zé Miguel (2022). Quanto ao referencial teórico, elegeram-se obras concernentes à Retórica e à Argumentação, como as de Aristóteles (2003), Reboul (2004), Meyer (2007), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), Fiorin (2014; 2015) e Ferreira (2015). Os resultados da análise quantitativa e comparativa revelam que os mecanismos argumentativos contribuem significativamente para o processo de construção do *ethos* da mulher amapaense.

Palavras-chave: Retórica. Música. Argumentação. Mulheres Amapaenses.

ABSTRACT

VIDAL, Luanny Maria Almeida. The constitution of the identity of women from amapá in the lyrics of popular songs: **A rhetorical and argumentative study**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis is part of the research line “Text and speech in the oral and written modalities”, of the Graduate Program in Portuguese Language at the Pontifical Catholic University of São Paulo, and has as theme the constitution of the female identity in lyrics popular songs, composed by male speakers. Thus, we seek to answer the following research problem: How is the identity of women constituted in the popular songs of the 21st century, created by composers from the North region? The justification of the work is related to the need to highlight the constitution of the female identity in research on women in Amapá, because, according to a survey carried out in the theses banks of the Federal University of Amapá (UNIFAP) and University of the State of Amapá (UEAP), there are no studies on the subject from the perspective of rhetoric. For this research to be possible, we made a brief historical tour of the Amazon region, the state of Amapá, the Rhetoric of Music, the Amapaense Music and the Rhetoric theory. The overall objective is to contribute for rhetorical studies in portuguese language about the constitution of the identity of woman from amapá in popular songs. Regarding the specific objectives, the following stand out: classify and compare the types of *ethé* used in the lyrics of popular songs; and to identify, describe and analyze the argumentative techniques used in the lyrics of popular songs in the construction of the identity of woman from amapá. The *corpus* consists of the lyrics of five songs: *Igarapé das Mulheres*, of Osmar Junior (1990); *Negro de Nós*, of Illan do Laguinho (1998); *Meninas da Amazônia*, of Antenor Lopes, Walber Silva and Zé Miguel (2004); *Eu sou caboca*, of Celso Viáfora and Joazinho Gomes (2009); and *Mulheres da Floresta*, of Fernando Canto and Zé Miguel (2022). Regarding the theoretical reference, works were chosen pertaining to Rhetoric and Argumentation, such as those of Aristotle (2003), Reboul (2004), Meyer (2007), Perelman and Olbrechts-Tyteca (2014), Fiorin (2014; 2015) and Ferreira (2015). The results of the qualitative and comparative analysis reveal that the argumentative mechanisms contribute significantly to the process of building the ethos of the amapaense woman.

Keywords: Rhetoric. Song. Argumentation. amapanese women.

RESUMEN

VIDAL, Luanny Maria Almeida. **La constitución de la identidad de las mujeres amapaenses en las letras de canciones populares: Um studio retórico y argumentativo**. Tesis de Doctorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tesis se inserta en la línea de investigación “Texto y discurso en la comunicación oral y escritura”, del Programa de Posgrado en Lengua Portuguesa de la Pontifícia Universidad Católica de São Paulo, y su tema es la constitución de la identidad femenina en las letras de las canciones populares de Amapá, compuestas por hablantes masculinos. Así, buscarse contestar al siguiente problema de investigación: ¿Cómo se constituye la identidad de las mujeres en las canciones populares del siglo XXI, creadas por compositores de la región Norte? La justificación del trabajo se relaciona a la necesidad de resaltar la constitución de la identidad femenina en la investigación sobre las mujeres del Amapá, por lo tanto, según una encuesta realizada en los bancos de tesis de las dos universidades más grandes de Amapá, la Universidad Federal de Amapá (UNIFAP) y la Universidad del Estado de Amapá (UEAP), no existen estudios sobre el tema desde la perspectiva de la retórica. Para que esta investigación fuera posible, hicimos un breve recorrido histórico por la región de Amazonía, el estado de Amapá, la Retórica de la Música, la Música Amapaense y la teoría Retórica. El objetivo general es contribuir a los estudios retóricos en lengua portuguesa sobre la constitución de la identidad de las mujeres amapaenses en las canciones populares. Con relación a los objetivos específicos, se destacan los siguientes: clasificar y comparar los tipos de *ethé* utilizados en las letras de las canciones populares; y identificar, describir y analizar las técnicas argumentativas utilizadas en las letras de las canciones populares en la construcción de la identidad de las mujeres amapá. El *corpus* es constituido por las letras de cinco canciones: *Igarapé das Mulheres*, de Osmar Junior (1990); *Negro de Nós*, de Illan do Laguinho (1998); *Meninas da Amazônia*, de Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel (2004); *Eu sou caboca*, de Celso Viáfara y Joazinho Gomes (2009); y *Mulheres da Floresta*, de Fernando Canto y Zé Miguel (2022). Quanto al referencial teórico, se eligieron trabajos sobre Retórica y Argumentación, como las de Aristóteles (2003), Reboul (2004), Meyer (2007), Perelman y Olbrechts-Tyteca (2014), Fiorin (2014; 2015) y Ferreira (2015). Los resultados del análisis cuantitativo y comparativo revelan que los mecanismos argumentativos contribuyen significativamente al proceso de construcción de la identidad de las mujeres amapaenses.

Palabras clave: Retórica. Canción. Argumentación. Mujeres Amapaenses.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Excerto da Banda feminina de Oscar Santos - 1958.....	44
Figura 2: Arte do primeiro LP produzido no Amapá. Banda “Os Mocambos” – 1973.....	45
Figura 3: “Os Mocambos” em frente à Fortaleza de São José de Macapá, em 1972.....	46
Figura 4: Grupo “Pilão”, em Macapá – 2022	47
Figura 5: Cantora Patrícia Bastos	50
Figura 6: Osmar Júnior	76
Figura 7: Illan do Laguinho	83
Figura 8: Zé Miguel.....	89
Figura 9: Celso Viáfora e Joazinho Gomes.....	94
Figura 10: Fernando Canto e Zé Miguel	104

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: As paixões aristotélicas	59
Quadro 2: Mulheres do Igarapé	81
Quadro 3: Negro de Nós	88
Quadro 4: Meninas da Amazônia	93
Quadro 5: Eu sou Caboca	103
Quadro 6: Mulheres da Floresta	109

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	17
1 CONTEXTUALIZAÇÃO: CONDIÇÕES SÓCIO – HISTÓRICO-CULTURAIS DE PRODUÇÃO DAS LETRAS MUSICAIS	21
1.1 “Nossa nave é uma canoa”: Amazônia, os <i>ethé</i> que emanam do rio, da floresta e de outros continentes	21
1.2 “Vou viajar na linha do Equador”: província dos <i>tucujus</i> : aspectos geográficos e culturais do Amapá	23
1.2.1 “Aterrisamos no planeta Amapari”: O Amapá como Território Federal.....	25
1.2.2 Agora, é hora de embarcar no trem da exploração mineral do Amapá, ICOMI: “Nossos brilhos em outras coroas de marajás longe daqui”	27
1.3 “Ancorar no espaço”: Uma viagem histórica sobre a identidade amapaense	30
1.3.1 “Somos índios waiãpi”: Os povos indígenas no Amapá	31
1.3.2 “boiar naquelas águas”: A população ribeirinha em comunidades tradicionais no Amapá.....	33
1.3.3 “Negro de Nós”: A difícil viagem da África para o Amapá.....	35
2 A RETÓRICA DAS CANÇÕES NA MÚSICA POPULAR.....	40
2.1 A retórica da canção.....	40
2.2.1 “Por onde tu vais, menina, por esses caminhos sozinha?” Marabaixo.....	51
3 A RETÓRICA COMO FERRAMENTA TEÓRICA PARA A INTERPRETAÇÃO DAS LETRAS DAS CANÇÕES.....	55
3.1 <i>Ethos, Pathos e logos</i>	55
3.2 <i>Pathos</i>	58
3.3 <i>Logos</i>	62
3.4 Sistema retórico	63
3.5 Os lugares retóricos	66
3.6 As figuras de retórica	69
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO ETHOS DAS MULHERES AMAPAENSES EM LETRAS DE CANÇÕES DO AMAPÁ	73
4.1 Procedimentos metodológicos.....	73
4.2 Igarapé das Mulheres: Osmar Júnior (1990).....	76
4.3 Negro de Nós: Illan do Laguinho (1998).....	83
4.4 Meninas da Amazônia: Zé Miguel (2004).....	89

4.5 “Eu Sou Caboca”: Celso Viáfora e Joazinho Gomes (2009).....	94
4.6 Mulheres da Floresta: Fernando Canto e Zé Miguel (2020)	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS	114
ANEXO.....	119
APÊNDICE	126

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho insere-se na linha de pesquisa “Texto e discurso nas modalidades oral e escrita”, do Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e tem, como tema, a constituição da identidade das mulheres amapaenses em letras de canções populares produzidas no Amapá, compostas por oradores do sexo masculino. Para tanto, selecionamos cinco letras de canções: *Igarapé das Mulheres* (1990), do compositor Osmar Junior; *Negro de Nós* (1998), do compositor Illan do Laguinho; *Meninas da Amazônia* (2004), dos compositores Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel; *Eu sou caboca* (2009), dos compositores Celso Viáfora e Joazinho Gomes e *Mulheres da Floresta* (2022), dos compositores Fernando Canto e Zé Miguel, analisadas à luz da Retórica e da Argumentação.

A escolha do *corpus* baseou-se em produções culturais que ressaltam a figura feminina no ambiente amapaense. Assim, dentre as várias instâncias que compõem as canções musicais, selecionamos – em função de sua grande representatividade popular – a letra e não levamos em conta as canções musicadas e ritmadas, pois importa-nos a linguagem verbal e seus efeitos retóricos. Vale sublinhar que durante décadas, os materiais registrados sobre as mulheres foram produzidos por homens, fosse na literatura, na história, na filosofia ou na música. Ainda sim, com o passar dos anos, as mulheres, paulatinamente, têm tomado a palavra escrita para si e, por conseguinte, escrito suas próprias histórias, mas há todo um histórico de criação do feminino pela visão do homem e julgamos importante resgatar essa perspectiva. Por essa razão, consideramos, para constituição do corpus, letras de canções escritas por compositores homens.

Tomamos por princípios que os textos poéticos e musicados apresentam uma linguagem que move diversos sentimentos, o que, por vezes, agrada o auditório universal, e, ao mesmo tempo, persuade e toca os sentimentos. Logo, é perceptível o modo como a música dialoga com a Retórica. De acordo com Cano (2000), esta última sempre influenciou os compositores. Para Reboul (2004), as canções são vinculadas à sonoridade, empregadas para agradar, comover, convencer e incitar as paixões no auditório, que, por sua vez, é levado à persuasão devido ao fator racional e, de forma, majoritária, aos fatores afetivo e emocional. Nesse contexto, os compositores utilizam diversas técnicas argumentativas em favor da persuasão do auditório mais particular, pois trabalham com o contexto retórico do lugar em que se insere na letra da canção para que se faça presente no coração de cada ouvinte.

Em vista disso, a presente pesquisa justifica-se principalmente por seu caráter social, além de realçar a constituição da identidade feminina em pesquisas sobre as mulheres do Amapá. Isso porque, de acordo com levantamento feito nos bancos de teses das duas maiores Universidades

do estado, a Universidade Federal do Amapá e a Estadual do Amapá, não existem pesquisas sobre o tema na perspectiva da Retórica e da Argumentação.

Com base nesse entendimento, nossa hipótese é de que as técnicas argumentativas utilizadas nas letras das canções amapaenses abrem perspectivas para a construção e identificação das mulheres amapaenses.

Considerando essa hipótese, lançam-se as seguintes perguntas de pesquisa:

1. Como se constitui, nas canções populares do século XXI, criadas por compositores da região Norte, sediados no estado do Amapá, a identidade das mulheres amapaenses?
2. As figuras de retórica funcionam como potente valor argumentativo para sedimentar a identidade das mulheres amapaenses?
3. Os lugares retóricos consolidam a constituição da identidade das mulheres amapaenses?
4. Qual é o *ethos* mais recorrente nas letras das canções populares amapaenses?
5. Quais os efeitos patéticos que as letras das canções causam no auditório-ouvinte?

Com base nessas questões, estabelecemos, como objetivo geral, contribuir para os estudos retóricos em língua portuguesa tendo por base a constituição da identidade das mulheres amapaenses em canções populares. No que tange aos objetivos específicos, destacamos: classificar e comparar os tipos de *ethé* utilizados nas letras das canções populares; identificar, descrever e analisar as técnicas argumentativas utilizadas nas letras das canções populares na construção da identidade das mulheres amapaenses, e, por fim, discutir os resultados.

A presente pesquisa fundamenta-se nos princípios da Retórica e Argumentação, visto que todo texto é dotado de argumentatividade e apresenta intencionalidade. Pela letra das canções, é possível perceber os movimentos retóricos que provocam a persuasão e criam uma identidade pública das mulheres amapaenses pretendido pelos oradores. Assim, a análise está assentada nos pressupostos teórico-metodológicos da Retórica, e as principais categorias de análise são: o *ethos*, o *pathos*, o *logos*, as figuras de retórica e os lugares retóricos.

Para efetivar e amparar os dados, valemo-nos dos estudos retóricos desde Aristóteles (2003, 2005) até a Nova Retórica, por meio dos trabalhos de Albaladejo (1991), Magalhães (2019), Meyer (2003; 2007; 2014), Mosca (2004, 2007), Reboul (2004), Perelman e Olbrechts - Tyteca (2014), Campbell (2016), Citelli (2005), Abreu (2009), Ferreira (2015, 2019), Figueiredo (2014), Figueiredo – Santos JR (2020), Fiorin (2014; 2015), Tringali (2014), Plantin (2010) e Vidal (2016). Além desses, outros pesquisadores fazem parte deste trabalho. Por exemplo, a fim de nos ajudar nas reflexões sobre a Amazônia da região Norte, selecionamos Almeida (2022),

Anaz (2021), Cunha (2010, 2-14), Ferraz (2010), Lazaro (2022), Nery (2018), Pinto e Victória (2015), Pizarro (2012) e Porro (2016); sobre a constituição do Amapá, contamos com as contribuições de Santos (1994) e Monteiro (2003); para discorrer sobre as primeiras populações do Amapá, utilizamos a pesquisa de Rodrigues e Soares (2008); para ponderar sobre a música amapaense realizamos quatro entrevistas com compositores amapaenses, além do estudo de Andrade (2004), Ruy Godinho (2018), Tavares (2012) e Canto (2017). Por fim, com relação à retórica musical, apoiamo-nos em Cano (2000) e Lyra (2018). No que se refere à metodologia escolhida, contamos com Manzini (2023) e, também, com os autores anteriormente mencionados.

Em termos metodológicos, em um primeiro momento, procedemos a uma revisão da literatura a partir da bibliografia citada, isto é, das obras de renomados autores, de forma majoritária da Retórica e Argumentação. Em um segundo momento, fizemos a seleção do material que compôs o *corpus*, formado por 5 (cinco) letras de canções da denominada Música Popular – MP. Os critérios utilizados para a escolha foram: 1) pertencerem ao gênero MP; e 2) tratarem da mulher. Essa seleção foi feita por meio do acesso às letras das canções, e o critério da recorrência foi utilizado para evidenciar a identidade, quando abordada a mulher amapaense. Na sequência, realizamos a transcrição de cada uma das letras e, posteriormente, iniciamos a análise qualitativa e comparativa do material.

Esta tese encontra-se estruturada em quatro seções, além desta consideração inicial e da consideração final. Na primeira seção, apresentamos a contextualização da Amazônia da região Norte, do estado do Amapá, dos povos indígenas, dos ribeirinhos e dos povos africanos no Amapá. Assim, faz-se um contexto histórico acerca da constituição da identidade da população amapaense.

Na segunda seção, apresentamos, a partir da teoria da Retórica, a retórica musical, por meio das propostas de Cano (2000), Lyra (2018) e Canto (2017) bem como, a contribuição de quatro entrevistas gravadas e transcritas que estão, na íntegra, nos apêndices do trabalho que servirão para contribuir com a música popular amapaense – Marabaixo (Movimento Cultural Amapaense).

A terceira seção versa sobre a Retórica e a Argumentação. Nela, expõem-se aspectos históricos de ambos os campos e, com isso, buscamos ressaltar os conceitos relevantes da teoria, para a análise empreendida. Além de que, destacamos os tipos de argumentos (*ethos*, *pathos* e *logos*), os lugares retóricos e as figuras de retórica como técnicas argumentativas. Esse levantamento é de fundamental importância para chegarmos à análise do *corpus*.

No quarto capítulo, esclarecemos a metodologia e a análise qualitativa do *corpus* à luz da Retórica e da Argumentação para verificarmos como se manifesta a construção do *ethos* feminino nas letras das canções amapaenses. Além disso, buscamos definir a função e a relevância do *ethos*, ao identificar as estratégias discursivas de persuasão em sua formação, para, finalmente, discutirmos o material coletado.

Nas considerações finais, discutimos as respostas dadas às perguntas de pesquisa e apresentamos a identidade das mulheres amapaenses apreendidas das letras de músicas populares.

Evidentemente, não há presunção de finalizar a discussão sobre o assunto. No entanto, esperamos que a pesquisa seja significativa para novas reflexões pautadas nos estudos retóricos, no que se refere ao entendimento dos procedimentos retóricos, na constituição da identidade feminina, principalmente, quando se refere às letras de canções.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO: CONDIÇÕES SÓCIO – HISTÓRICO-CULTURAIS DE PRODUÇÃO DAS LETRAS MUSICAIS



“Sim, eu tenho a cara do Saci, o sabor do tucumã
 Tenho as asas do curió e namoro cunhatã
 Tenho o cheiro do patchouli e o gosto do taperebá
 Eu sou açaí e cobra grande
 O curupira, sim, saiu de mim, saiu de mim...
 Sei cantar o "tar" do carimbó,
 do siríá e do lundu
 O caboclo lá de Cametá e o índio do Xingu
 Tenho a força do muiraquitã
 Sou pipira das manhãs
 Sou o boto, igarapé
 Sou rio Negro e Tocantins
 Samaúma da floresta, peixe-boi e jabuti
 Mururé, filho da selva
 A boiúna está em mim
 Sou curumim, sou Guajará, o Valdemar, o Marajó, cunhã...
 A pororoca, sim, nasceu em mim, nasceu em mim...
 Sim, eu tenho a cara do Pará, o calor do tarubá
 Um uirapuru que sonha
 Sou muito mais...
 Eu sou Amazônia!”
 NILSON CHAVES, AMAZÔNIA

1.1 “Nossa nave é uma canoa”: Amazônia, os *ethé* que emanam do rio, da floresta e de outros continentes.

A Amazônia é uma região imensa e que consegue ultrapassar as barreiras do Brasil, uma vez que também está localizada em outros países e, por conseguinte, tem diferentes habitantes. Neste trabalho, focalizamos a Amazônia da região Norte do país e, nessa esfera, a região apresenta não somente incontáveis riquezas naturais – sobretudo pela sua grande diversidade de fauna, flora e minerais –, mas também de povos cuja cultura forte e marcante é típica das localidades em que habitam.

Para Pizarro (2012, p. 13), a Amazônia tem, em sua reserva, uma infinita biodiversidade ambiental de recursos hídricos e de minerais única no planeta. Além disso, existe uma “pluralidade” cultural dentro do contexto amazônico, tão rica quanto sua biodiversidade

ambiental, e aqui nos referimos aos povos que habitam a região e configuram uma “pluralidade cultural enorme que engendrou processos de configurações específicas [...] a Amazônia precisa ser entendida como universo cultural [...]” (PIZARRO, 2012, p. 13).

Concordamos com Pizzaro que o espaço amazônico foi pouco pesquisado dentro dos estudos da cultura latino-americana. Vale frisar que essa área era vista como a mais distante do desenvolvimento, embora, em outros anos, tenha sido a primeira na América Latina a se modernizar, ainda no ciclo da borracha. Contudo, “hoje, é um centro de pesquisa científica e tecnológica de ponta, com relação à diversidade, a recursos hídricos, à indústria farmacêutica e a outros [...]” (PIZARRO, 2012, p.19), uma vez que guarda a maior biodiversidade do planeta.

Pizarro (2012, p. 20) descreve que o universo amazônico tem, em suas características, uma “civilização” diferenciada, pois o ser humano que vive nesse lugar tem uma maior integração com a natureza. Assim, a pesquisadora ratifica que tais relações são expressas pelos imaginários, pelas linguagens reveladas e pelo mundo simbólico, que desemboca na cultura como uma configuração de espaço, com traços peculiares dentro de um universo. Nesse sentido, a área construída em torno do rio Amazonas é tomada como o espaço de vivência das Comunidades Tradicionais da Amazônia, um espaço também das indígenas, quilombolas e ribeirinhas.

Mas, tratando-se de rios, com razão se fala daquele rio sobre todos os demais, que uns chamam das Amazonas, outros Marañón, outros de rio de Orellana, o qual acharam e navegaram nossos espanhóis, e tenho minhas dúvidas se devo chamá-lo rio ou mar. Corre este rio a partir das serras do Peru, das quais recebe grande imensidão de águas, das chuvas e dos rios, que vai guardando em seu leito, e passando os grandes campos e planícies do Paytiti, do Dorado, das Amazonas, chega por fim ao oceano, onde entra quase na fronteira das ilhas Margarita e Trinidad. Mas vão tão alargadas suas ribeiras, especialmente na última parte onde se formam muitas e grandes ilhas, o que parece incrível, que quem vai pelo meio do rio só consegue ver céu e rio, e dizem que mesmo os montes mais altos próximos as suas margens são encobertas pela grandeza do rio (ACOSTA, 1999, apud PIZARRO, 2012, p. 18).

Os pesquisadores concordam que o rio Amazonas, em sua infinita grandeza, carrega, em suas ribeiras, muitas histórias, principalmente das Comunidades Tradicionais da Amazônia, enraizadas por uma cultura peculiar que emana de rios e florestas e se diferencia de outros povos. “São textualidades que repousam sobre o decurso, que se desdobram em uma infinidade de futuros igarapés, lagoas, afluentes, tributários, numa geografia de águas que, quando não invade tudo, se faz pressentir a sua volta, em sua permanência, em seu ritmo” (PIZARRO, 2012, p. 18).

Dentre os estados que fazem parte da Amazônia, neste trabalho, concentramo-nos, como já dito, apenas no Amapá que, por sua vez, é banhado pelo rio Amazonas. Para compreendermos o contexto de produção das letras de canções produzidas no Amapá, será necessário que nos voltemos aos principais aspectos históricos, assim como: a criação da província dos Tucujus, a

criação do Território do Amapá e o período de exploração do Manganês na cidade de Serra do Navio. Todos esses aspectos veremos na próxima subseção.

1.2 “Vou viajar na linha do Equador”: província dos *tucujus*: aspectos geográficos e culturais do Amapá

As terras do estado do Amapá foram disputadas por espanhóis e portugueses. No Tratado de Tordesilhas, o mundo foi dividido em duas partes, e “as terras hoje amapaenses ficaram dentro da área pertencente à Espanha” (SANTOS, 1994, p.5). Durante o século XVI, esse reino mostrou bastante interesse na área, tanto que mandou algumas expedições a fim de conhecer melhor a região, ainda assim, sem muito sucesso. Por volta de 1534, os espanhóis, ainda assim, continuaram a busca pelos seus domínios territoriais, que, de acordo com Santos (1994, p. 6), ficavam situados abaixo da linha do Equador e compreendiam o Vale Amazônico, conhecido como *Nueva Andaluzia*.

O insucesso das expedições fez com que os espanhóis deixassem a intenção de explorar a *Nueva Andaluzia*. Dessa maneira, os portugueses mostraram interesse pelo território e, em 1553, enviaram Luiz de Melo da Silva para navegar por todo o litoral amapaense. Contudo, a expedição foi massacrada pelos indígenas que habitavam a localidade.

Conforme Santos (1994, p. 6), em 1580, o Tratado de Tordesilhas foi anulado em virtude da União Ibérica, fato que deu aos portugueses o poder de conquistar a Amazônia. Nesse período, o Brasil foi dividido em dois blocos: o primeiro era o Estado do Brasil, que tinha a cidade de Salvador como sede oficial e, mais tarde, o Rio de Janeiro; o segundo era o Estado do Maranhão, depois conhecido como Estado do Grão-Pará. Suas sedes eram as cidades de Belém e de São Luís; além delas, faziam parte do Grão-Pará o Ceará e o Vale Amazônico, ainda sem definição de limites.

O autor ainda enfatiza que, em 1637, o rei Felipe IV decidiu povoar a área do delta do rio Amazonas, “criando a Capitania Cabo do Norte, compreendendo as terras que hoje são amapaenses até o rio Paru” (SANTOS, 1994, p. 6). Por alguns fatores, a capitania em questão retornou ao domínio da Capitania do Grão –Pará.

Depois de uma série de sucessivos fracassos de ingleses, espanhóis e franceses, na tentativa de se estabelecerem na Amazônia, os estrangeiros se retiraram. Com isso, coube ao povo luso-brasileiro povoar e explorar a região. Em meados de 1738, foram asseguradas aos portugueses as terras situadas entre o rio Amazonas e o rio Oiapoque. À época, João de Abreu Castelo Branco governava o Estado do Maranhão e Grão – Pará. Tanto esse governador, quanto

o seu sucessor, Francisco Pedro de Mendonça Gurjão, insistiram para a “implementação do povoamento e fortificação da foz do Amazonas” (SANTOS 1994, p. 14). No entanto, apenas em 1748, D. João V resolveu oficializar a Província dos *Tucujus* ou *Tucujulândia*, embora sem alteração nas condições administrativas.

O povoado de Macapá foi inaugurado apenas com dois objetivos: o primeiro visava à defesa da área, uma vez que a vila era um ponto estratégico para militares; o segundo concernia ao controle dos povos indígenas que ali habitavam, para a exploração da sua mão de obra e para o combate contra invasores estrangeiros.

A região de Macapá foi colonizada quando o Governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado assumiu o poder do Estado do Maranhão e do Grão-Pará, em 24 de setembro de 1751. O povoado ganhou, de forma acelerada, proporções consideráveis, porém com condições higiênicas pouco favoráveis; na localidade, não existiam médicos, hospitais, remédios etc. Em 1752, a região passou por uma epidemia de cólera, fato que fez com que Mendonça Furtado fosse até lá e conseguisse, com a ajuda de médicos e medicamentos, controlar o surto. Em meados de 1758, ele retorna novamente à região, dessa vez em condições mais favoráveis: o momento era para elevar o povoado à categoria de Vila de São José de Macapá, em 04 de fevereiro de 1758. Além disso, foi criada a Câmara Municipal.

Apesar de conquistarem as terras amazônicas, aos portugueses não bastou povoar; os colonizadores reforçaram a guarda com fortes presenças militares na região, bem como a defesa da vila de Macapá, com a construção de um fortim em 1762. No mesmo período, foi construído um reduto de vigilância dentro do igarapé do Curiaú, que, para Santos (1994, p. 18), serviria de ponto estratégico para alertar a vila de Macapá da presença de navios inimigos, que chegavam pelo rio Amazonas. Porém, para os portugueses, isso ainda não era suficiente para o controle da região.

Mais especificamente, as autoridades lusitanas desejavam algo grandioso para a proteção da região de Macapá. Por essa razão, em 1764, iniciaram a construção da Fortaleza de São José, cuja edificação contou com as mãos dos negros escravizados, dos indígenas e dos nativos da região. Santos (1994, p. 18 e 19) descreve que os nativos eram utilizados principalmente no transporte das pedras, em canoas da região do Rio Pedreiras, ao local de construção. O autor enfatiza que esse processo passou por muitas situações adversas até sua conclusão, pois o descaso português e as endemias tropicais faziam com o que o trabalho não chegasse a seu término.

Ainda de acordo com Santos (1994, p. 19), no dia 19 de março de 1782, a Fortaleza de São José foi inaugurada por José Nápolles Tello de Menezes. Mesmo que faltassem algumas

obras externas, ela foi um marco para a localidade de Macapá, visto que deu à vila maior visibilidade. Todavia, o propósito de defesa nunca se concretizou; embora houvesse canhões para atacar navios estrangeiros adversários, jamais foi lançada uma única bomba de dentro da Fortaleza de São José de Macapá em favor de proteção daquele território.

Em meados de 1890, com a Proclamação da República do Brasil, a vila de Macapá passou a ser intendência municipal, decretada por Justo Leite Chermont. Além de que, os complementares desse conselho seriam eleitos para o mandato de apenas três anos, sendo que o mais votado seria o intendente, e os demais, apenas Conselheiros.

Santos (1994, p. 56), descreve que, ao governar o país, Getúlio Vargas extinguiu as intendências municipais. No lugar delas, foram criadas as prefeituras e, conseqüentemente, a intendência de Macapá passou a ser uma cidade com prefeitura, embora o cargo de prefeito fosse ocupado, mediante indicação política. Contudo, o cenário macapaense em nada melhorava nos setores da economia e da política. Portanto,

As transformações políticas nacionais e as inovações econômicas introduzidas e as implementadas na Amazônia, no século XIX, não beneficiaram o município de Macapá como foi o ciclo da borracha, ao contrário, este sofreria os efeitos negativos da decadência dessa produção extrativista, a partir de 1900. O governo do Estado do Pará, em crise econômica suspendeu o pouco que investia na região que cada vez mais regredia, [...] (SANTOS, 1994, p. 55).

Isso posto, era preciso fazer algo para dar suporte ainda maior às cidades que precisavam melhorar de forma considerável o setor econômico. Santos (1994, p. 62) assinala que o presidente Getúlio Vargas, ainda no início do século XX, criou o território do Acre e, por volta de 1920, os moradores de Macapá e da cidade de Mazagão pleitearam essa mesma condição jurídica para as cidades. No entanto, somente em 1934 e 1937, por meio das Cartas Magnas, o então presidente proclamou a criação de novas áreas territoriais administradas pelo Governo Federal “compostas de terras desmembradas do Estado que revelassem incapacidade financeira para administrá-las e promover-lhes o desenvolvimento” (SANTOS, 1994, p. 62). Logo, nessas condições socio financeiras, foi criado o território do Amapá.

1.2.1 “Aterrisamos no planeta Amapari”: O Amapá como Território Federal

No dia 13 de setembro de 1943, as terras amapaenses – que antes pertenciam ao Estado do Pará – foram transformadas no Território Federal do Amapá. Vale reforçar que a palavra Amapá, em consonância com Rodrigues e Soares (2008 p. 68), é de origem indígena da nação *Nuruaque*, localizada na região norte do Brasil, ainda na época da chegada dos portugueses.

Porém, o nome do município e do Estado do Amapá têm outra origem; de maneira mais precisa, ele provém de uma árvore brasileira ou amazônica chamada *amapazeiro*, que apresenta um “tronco volumoso, cerca de um metro de diâmetro na base e casca espessa, local que escorre um leite branco conhecido como leite do Amapá” (RODRIGUES; SOARES, 2008 p. 68).

A criação do território visava a alguns objetivos, dentre os quais, o principal era o fato de que o Governo Federal deteria todo o controle sobre a região do Amapá. Com relação aos outros intentos, Rodrigues e Soares (2008 p. 68) citam: a escolha dos governantes do território por meio do Presidente da República; e a invisibilidade de leis próprias para a região “pois todas as leis ou medidas administrativas eram tomadas pelo Governo Federal ou por seus representantes no Amapá”.

O novo território monopolizava o controle, por meio do regime de coerção social, que consistia em concentrar todo o sistema de auto-organização e o sistema administrativo da cidade. Compensa salientar que tudo o que se passava no Território do Amapá deveria ser transmitido, em primeiro lugar, para a sede e, somente depois, os governantes locais poderiam tomar uma decisão, ou cumprir ordem do primeiro escalão do governo. Sendo assim, os grupos sociais das unidades federativas estavam compelidos a viver submetidos a um só governo, dependente da hierarquia severa de suas forças superiores.

Vale enfatizar que o Governo foi centralizador, já que colocou as cidades em uma relação de subordinação e dependência que as conseguia manter como parte de um Estado unitário. Dessa maneira, o Território do Amapá foi criado, atrelado ao domínio de economia de um governo majoritário que tencionava dirigir, comandar e, principalmente, controlar a distância.

O Governo Federal tinha interesse econômico na região, devido à localização geográfica privilegiada do Amapá, que é banhado pelo rio Amazonas. Por essa razão, a administração direta daria ao Governo Federal um maior controle das riquezas da Amazônia. Outro fator importante era a exploração de minérios, com vistas a atender em primeiro lugar às necessidades do Governo Federal para, depois, contemplar a população local.

Na época, a segurança da região ficava a cargo de uma guarda territorial, cujo escopo era manter a ordem interna, principalmente nas fronteiras entre o que hoje conhecemos como Oiapoque e a Guiana Francesa. Vale destacar que a administração do antigo Território Federal do Amapá tinha uma lei especial: todas as questões relativas à segurança nacional deveriam ser estudadas pelo conselho de Segurança Nacional, visto que todo o poder era concentrado nas mãos do Presidente da República.

De acordo com Santos (1994, p. 63 e 64), o primeiro governador do Território do Amapá, nomeado por Getúlio Vargas, foi o capitão do Exército Janary Gentil Nunes, em 27 de dezembro de 1943. Sem embargo, a implantação administrativa ocorreu, de fato, em janeiro de 1944, quando Janary Nunes chegou à região e se estabeleceu na cidade de Macapá. Nunes foi escolhido devido a seus méritos militares. Ele governou a região por mais de doze anos e sua gestão baseava-se no autoritarismo e no populismo. O governador fez muitas ações que beneficiaram a população:

- Integrou amapaenses ao serviço público; dinamizou o sistema educacional, construindo novas escolas e reciclando os professores;
- Implementou a agricultura e pecuária criando pólos de produção, como a Colônia Agrícola do Matapí e o Posto Agropecuário da Fazendinha;
- Iniciou o ordenamento urbanístico de Macapá, saneando e construindo conjuntos residenciais; e
- Construiu o Hospital Geral, Maternidade e postos médicos na zona rural. (SANTOS, 1994, p. 64-65).

Além dessas melhorias, na cidade de Macapá durante a década de 1940, ele criou o município de Oiapoque. Santos (1994, p. 66) relembra que Janary Nunes deixou o governo do Território do Amapá, em 5 de fevereiro de 1956, para presidir a Petrobrás. Após esse período, a localidade passou por algumas transformações tanto políticas, quanto econômicas. Um marco importante na história do Amapá, ainda no governo de Janary Nunes, foi a exploração do minério de ferro – o manganês da Serra do Navio – e a implantação da ICOMI, de que tratamos em seguida.

1.2.2 Agora, é hora de embarcar no trem da exploração mineral do Amapá, ICOMI: “Nossos brilhos em outras coroas de marajás longe daqui”

Neste momento, tratamos da formação sociocultural da população do Amapá, o período da exploração mineral, de grande valia para a história do Estado, uma vez que, com a chegada da Indústria e Comércio de Minérios S.A (ICOMI), a região passou por transformações nos processos de desenvolvimento. Cabe destacar que a exploração do manganês na cidade de Serra do Navio foi a primeira experiência de mineração industrial dentro da Amazônia Amapaense. A ICOMI foi instalada na década de 1950 e, na ocasião, o Amapá ainda era território federal, sob o comando do interventor Janary Gentil Nunes. Monteiro (2003) recorre a alguns autores para explicar esse período:

Desde a criação do Amapá, em 1943, ainda na condição de território federal, a mineração é apontada como atividade-chave para a modernização da região (URECH, 1955; VILLELA; ALMEIDA, 1966). O primeiro mandatário do então território federal

do Amapá, o interventor Janary Gentil Nunes (MORAES; MORAES, 2000), em suas declarações – diversas delas encontradas em edições do jornal O Amapá –, atribuía o desenvolvimento do território à implantação da mineração industrial na região (MONTEIRO, 2003).

O pensamento de que a ICOMI traria consigo o desenvolvimento do território – obviamente por meio da implantação da mineração industrial – foi replicado em diversas instâncias, entre elas, nas práticas governamentais, nos discursos políticos e nas falas dos sindicatos. Esse posicionamento era importante para que o Governo conseguisse a aderência dos vários atores sociais para a exploração na região. Vale frisar que, como o Amapá ainda era território, todas as decisões ficavam a cargo do Governo Federal.

Em meados de 1954, após um longo período para acertar de que maneira o empreendimento seria financiado, as obras de implantação da infraestrutura necessária à mineração das reservas da Serra do Navio, tiveram seu início. Para Monteiro (2003), as obras civis foram desenvolvidas de forma rápida. Assim, instalaram-se os equipamentos de infraestrutura – concernentes às instalações industriais e ao beneficiamento do minério –, bem como construíram-se a estrada de ferro e um embarcadouro de minério – o trem.

Após um ano, a ICOMI iniciou a construção e a urbanização de duas vilas residenciais: uma em Serra do Navio e outra, denominada Vila Amazonas, em Santana. Próximo ao porto onde era feita a exportação do minério, foram construídas 334 casas residenciais, e aqui salientamos que essas construções eram diferentes, habitadas, conforme o cargo exercido na empresa em questão. Acerca da estrada de ferro, Monteiro (2003, p. 121) assim se pronuncia:

A estrada de ferro construída tem 193 quilômetros de extensão. Ela parte da Serra do Navio e corta uma área de floresta tropical densa. Aproximadamente sete quilômetros depois da Serra do Navio, a ferrovia transpõe o primeiro dos cinco rios que cortam seu trajeto, o Chivet. Em seguida, a pouco mais de oito quilômetros adiante, chega-se à maior ponte da ferrovia, com um vão de 220 metros, sobre o rio Amapari. A ferrovia prossegue em direção ao noroeste, ultrapassando os rios Cachorrinho e Cupixi. Depois de percorridos mais de 80 quilômetros, a paisagem deixa de ser a floresta tropical e é substituída pelo cerrado. Aproximando-se da costa, a 55 quilômetros do porto, a estrada de ferro ultrapassa o rio Frechal, para então chegar a Santana, seu destino final. Lá se localiza o embarcadouro de minérios construído pela ICOMI, a 22 quilômetros de Macapá, situado à margem esquerda do canal norte do rio Amazonas, em frente à ilha de Santana, hoje no município de Santana.

Em outubro de 1956, foi realizado o primeiro carregamento de minério da Serra do Navio até Santana, festejado em uma cerimônia que contou com a presença do presidente da República, Juscelino Kubitschek.

A intensificação da exploração do manganês no Amapá abasteceu indústrias de muitos países, embora, de acordo com Monteiro (2003), a ICOMI não tenha sido capaz de impulsionar de maneira rápida o processo regional de desenvolvimento econômico e de modernização na

região. Isso ocorreu de forma lenta, mas o território sofreu muitas mudanças, principalmente no que tange ao crescimento populacional desordenado da cidade. Durante o período, o estado recebeu pessoas de muitos lugares, sobretudo advindas do estado do Pará, que vieram atrás de empregos. O número populacional mais que dobrou nessa época.

A ICOMI explorou por aproximadamente 50 anos, o subsolo da cidade de Serra do Navio. Devido a alguns fatores de mercado externo, a operação deixou de ser viável para o setor econômico da empresa. Muitos autores defendem a tese de que a ICOMI impulsionou os processos regionais de desenvolvimento econômico do território. Nas palavras de Monteiro (2003),

Villela e Almeida (1966, p. 180) também apresentam uma visão otimista do papel que a extração de manganês na Serra do Navio desempenharia na socio economia da região. Para eles, a capacidade gerencial, a utilização de técnicas modernas, o volume e a estabilidade da produção presentes na Serra do Navio indicavam a superação concreta do extrativismo tradicional e de práticas pré-capitalistas, o que permitiria impulsionar o desenvolvimento do Amapá.

Outros autores foram categóricos em ratificar que a ICOMI poderia ter feito muito mais pela economia da região. Monteiro (2003) menciona um estudo realizado pelo Banco da Amazônia, em meados de 1968, em que foi apresentada uma visão crítica sobre a capacidade de a ICOMI impulsionar processos de desenvolvimento na região. De acordo com Monteiro (2003), a pesquisa foi realizada com o intuito de o Banco colaborar com o Ministério do Interior para a coleta de informações na elaboração de um diagnóstico urbano preliminar do estado do Acre e dos territórios federais do Amapá, Roraima e Rondônia. Esses dados ajudam-nos a compreender o problema da visão crítica de alguns autores em relação à empresa em questão:

[...] a atividade econômica de maior destaque é o empreendimento que se ocupa da extração e exportação do minério do manganês, em virtude de sua fundamental importância no processo de geração da renda, no volume e valor das exportações e na oferta de empregos. Entretanto, é uma indústria caracteristicamente” encravada” na ”economia tradicional” do Território. Os efeitos indiretos de arrasto (backward linkage) e de propulsão (forward linkage), propagados pela extração de minérios ao resto da economia amapaense, têm sido bastante débeis. Tal fato pode ser constatado pela queda vertiginosa da taxa de evolução da economia do Território quando excluída a atividade da mineração, não conseguindo sobrepor-se ao incremento demográfico (BASA, 1969, p. 22).

Como destaca o autor, apesar de ter sido a maior atividade econômica de extração e de exportação da época no território, o minério de manganês não conseguiu deixar a economia do Amapá fortificada, uma vez que, com o encerramento das atividades no Estado, a economia sofreu uma queda considerável. Outrossim, é importante salientar a devastação ecológica promovida pela empresa, cujos estragos causaram sofrimento para a população que mora no entorno da floresta.

Apesar das controvérsias acerca do período em tela, é válido salientar que ele faz parte do contexto sócio-histórico-cultural e está presente em diversas composições musicais, principalmente no que tange ao projeto Planeta Amapari, que nos remete à cidade da Serra do Navio, ao Rio Amapari e aos indígenas Waiãpi:

Somos filhos dessa terra
 E também dessas estrelas
 Do infinito e da floresta
 Da nação que se constela
 Somos o que está em deus
 Somos o que esteve aqui
 Antes chegarem os teus (Anhangá)
 Antes de ti
 Somos seres de um cometa
 Há mil anos luz daqui
 Mas no meio do planeta
 Somos índios Waiãpi
 Somos filhos dessa terra
 E também dessas estrelas
 Do infinito e da floresta
 Da nação que se constela

Somos o que está em deus
 Somos o que esteve aqui
 Antes chegarem os teus (anhangá)
 Antes de ti
 Nossa nave é uma canoa
 Feita de cedro e ananim
 Navegando o rio onça
 Por galáxias sem fim
 Procurando vida nova
 No planeta Amapari
 Através da Via-Láctea
 Desse canto curumim
 Somos cidadãos do mundo
 Meio et, meio tupi
 Marcianos de arco e flexa
 Astronautas waiãpi
 (MIGUEL; MILHOMEM; GOMES, 2022)

1.3 “Ancorar no espaço”: Uma viagem histórica sobre a identidade amapaense

Para compreendermos o contexto identitário atual, sobretudo a configuração da população amapaense, é preciso tratar, ainda que, brevemente, da história dos povos indígenas, dos ribeirinhos, dos africanos e a influência dos povos europeus em terras *tucujus*. Vale enfatizar que a colonização no Amapá foi iniciada tardiamente, se comparada ao restante do Brasil.

1.3.1 “Somos índios waiãpi”: Os povos indígenas no Amapá

A população indígena no estado do Amapá, assim como no restante do Brasil, já habitava o território antes da chegada dos portugueses às terras *tucujus*. Os povos indígenas concentravam-se nas regiões das cidades do Amapá, Calçoene, Rio Jari, Macapá, Mazagão e Rio Oiapoque. De acordo com Rodrigues e Soares (2008, p. 17), os indígenas correspondem a quatro fases do povoamento do estado do Amapá, antes da chegada dos estrangeiros. Essas fases são denominadas: Aruã, Maracá, Mazagão e Aristé-Cunani.

Para Rodrigues e Soares (2008, p. 17), a fase mais antiga e duradoura foi a Aristé-Cunani cujo início remonta ao século III e cujo desaparecimento ocorre, ao lado das demais fases, com a chegada dos colonizadores europeus, no início do século XVIII.

Hoje, no Amapá, existem três etnias que habitam a localidade, quais sejam: *Palikur*, *Galibi* e *Karipuna*.

Os palikures viviam ao norte do rio Amazonas, entre os dois lados da fronteira do Brasil e da Guiana Francesa. Na fronteira brasileira, eram distribuídos em dez aldeias do extremo norte do estado do Amapá, no município de Oiapoque, região da bacia de Uaçá. Pela aproximação territorial francesa, mantinham frequentemente contato com esses europeus, fato que levou os portugueses a persegui-los como inimigos e que culminou na morte de milhares de indígenas dessa etnia. Na região do município de Oiapoque, ainda existem palikures e, apesar do constante contato com outros povos, eles mantêm sua língua original e vivem da caça, da pesca e da comercialização da farinha de mandioca com os franceses.

Já os galibis são naturais da região de Maná, na Guiana Francesa. Boa parte da etnia migrou para o Brasil, mais precisamente para o município de Oiapoque, ao norte do Amapá, ainda que a maioria tenha ficado em terras guianenses. Esses indígenas falam a língua galibi, a *creoula* – *patois*, comum na Guiana Francesa, e o português do Brasil. Assim como os palikures, os galibis vivem da agricultura – especialmente do cultivo da mandioca, da macaxeira, do abacaxi, do milho e da banana –, bem como da pesca e da caça para autossustento e para fins comerciais. Nos dizeres de Rodrigues e Soares (2008, p. 19),

Um aspecto interessante na vida desse povo é o cuidado especial nas suas atividades de caça, pesca e derrubada de árvores. Acreditam que tudo na natureza tem dono – os animais e as plantas – e, quando precisam utilizar de tais elementos da floresta, tomam vários cuidados para não a desrespeitar.

Em consonância com os autores, os indígenas dessa etnia se definem como um povo “misturado e unido”, pois formaram-se no século XVII, a partir de antigas missões jesuítas da

Guiana Francesa e de grupos indígenas foragidos de caçadores de escravizados, como os *maroons* e os *aruás*. Desse processo, originou-se a etnia Galibi Marworno. Esses indígenas também vivem da caça, da pesca e da agricultura, porém, diferentemente dos outros, eles comercializam pequenas embarcações, como canoas e barcos de fabricação própria.

Em meados de 1900, a etnia Karipuna habitava o município de Oiapoque, às margens do rio Curipi – afluente do rio Uaçá, ao norte do estado do Amapá, próximo ao Cabo Orange, área situada entre o Brasil e a Guiana Francesa. Os karipunas dividem-se em 21 aldeias, dentre as quais destacamos Espírito Santo, Açaizal, Santa Isabel e Manga. A aldeia do Espírito Santo, ainda habitada, é a maior e a mais antiga de todas; por essa razão, é a aldeia histórica do povo. Além disso, é a mais organizada e estruturada, pois dispõe de capela, escola, enfermaria, casa de festa e campo de futebol.

Antes da demarcação das terras indígenas amapaenses, os karipunas recebiam muitos povos não indígenas – tanto brasileiros, quanto europeus – em busca da extração do pau-rosa. A partir desse contato, os karipunas aprenderam outras línguas e outros costumes. Nesse período, aconteceu o processo de fusão entre a etnia em questão e outros povos, o que lhe conferiu outras fisionomias: “um povo formado a partir da mistura de vários povos, entre indígenas e não indígenas, brasileiros e estrangeiros” (SANTOS; SANTOS, 2019, p. 28).

Ainda no período de 1900, aconteceu um fato histórico para as populações indígenas, isto é, a Resolução do Contestado Franco-Brasileiro, segundo a qual o Brasil ganhou definitivamente a soberania sobre o Estado do Amapá. Com isso, os indígenas que moravam do lado da cidade de Oiapoque seriam povos pertencentes ao Brasil; logo, os governantes buscaram alternativas de aproximação com os povos indígenas, que, por algum período, não pertenciam a lugar nenhum. O grande objetivo era nacionalizá-los/amansá-los, a fim de integrá-los à comunhão nacional.

Atualmente, os karipunas vivem próximo do rio Curipi, uma área rica em pescados de diversas espécies, entre elas pirarucus, tucunarés, piramutabas. Esse povo também retira seu sustento da floresta, por meio da caça de veados, cotias, guaribas, macacos e pacas. Além das atividades da caça e da pesca, utilizam a agricultura para autossustento e para comercialização da farinha, da goma de tapioca, do tucupi e de algumas hortaliças e frutas.

Outra etnia que vive em terras amapaenses é a Waiãpi. Para Rodrigues e Soares (2008, p. 18), esse grupo originou-se da região do baixo rio Xingu e migrou, no século XIX, para as áreas das cabeceiras e afluentes do rio Jari, Amapari e Oiapoque, que hoje ocupam territórios pertencentes ao Amapá. Devido ao fato de se concentrarem em uma grande área, rica em recursos naturais, são comuns os conflitos com caçadores e garimpeiros e, mais recentemente, com

grandes empresas de mineração, atraídas pelas jazidas de manganês – como no caso da já mencionada ICOMI –, cassiterita, ouro e tântalo.

No que tange à agricultura, os waiãpis têm como produto principal o cultivo da mandioca brava, a partir da qual é produzida a farinha, a tapioca, o tucupi e o caxiri – uma bebida forte típica dos indígenas. A etnia também cultiva outros produtos, tais como a banana, o abacaxi, a batata doce, o milho e o feijão. A essa atividade primária de cultivo para o autossustento, ligam-se as atividades religiosas, pois os waiãpi consagram a natureza, por meio de rituais. Dessa maneira, realizam várias festas, entre elas a festa do milho e do mel, bem como a dança do peixe, o que corrobora com a importância dada à natureza e aos seres da floresta.

É importante frisar que, hoje, os indígenas amapaenses não vivem totalmente isolados; recebem apoio do governo estadual, por meio da assistência à saúde, ao ensino e à educação financeira, com suporte técnico sobre economia. Assim, apesar da influência de outros povos nas aldeias indígenas, a cultura das etnias é respeitada. Um exemplo pode ser visto na etnia waiãpi no ensino da sua escola indígena, pois, uma vez que, os alunos estudam a língua da etnia, como língua materna, para depois aprender a língua portuguesa, como segunda língua.

1.3.2 “boiar naquelas águas”: A população ribeirinha em comunidades tradicionais no Amapá.

O contexto que as populações ribeirinhas estão inseridas é diferenciado, pelo fato de esse contexto reunir alguns fatores importantes, por exemplo, o tempo, a história, a cultura e a sociedade, assim, no caso dos ribeirinhos, ele se molda, a partir de agrupamentos, já que frequentemente, a população forma grandes povoados que vivem às margens de rios, igarapés e riachos.

Na região Amazônica, é muito comum encontrarmos esse tipo de comunidade. Na maioria das vezes, essas pessoas já moram nesses locais há muitos anos, o que remete a uma trajetória de vida que perpassa várias gerações. Contudo, mesmo sendo uma prática costumeira nessa parte do Brasil, não é nada fácil morar às margens dos rios, pois essas populações passam por vários desafios, tais como: falta de estrutura, de saneamento básico, de atendimento na área da educação, da saúde e da segurança pública.

Um fator preocupante com relação a esse contexto geográfico é a ação da natureza. A cheia e a vazante dos rios, em alguns períodos do ano, fazem com que a renda das famílias diminua, devido à falta de espaço para as plantações e à evasão dos peixes. Segundo Ferraz (2010, p. 30): “Tradicionalmente, a paisagem comunitária é formada por um conjunto de aproximadamente trinta e quarenta unidades residenciais, distribuídas ao longo das margens das

águas, algumas agrupadas, outras mais dispersas, isoladas entre si”. A autora Ferraz (2010), destaca a existência de algumas características comuns às comunidades ribeirinhas. No que tange ao Estado do Amapá – foco deste trabalho –, algumas comunidades, como a ilha de Santana ficam localizadas em frente ao rio Amazonas. Ao seu redor, existem várias praias, fauna e flora abundantes, uma vez que ali pode ser observada a floresta de várzea, composta por igarapés, açaiçais, árvores de grande porte, cipós, fungos e plantas de beleza cênica.

As famílias ribeirinhas do Estado do Amapá vivem principalmente do extrativismo. Essa atividade está concentrada na exploração de alguns produtos como a palmeira, da qual são extraídos o vinho do açaí e o palmito, além da castanha do Brasil. Para compreender melhor o contexto ribeirinho, valemo-nos das considerações de Pinto e Victória (2015), que, com uma linguagem poética, mostram como ele é, e de que forma se manifesta:

[...] Adentrar na canoa peculiar dessa realidade marcada por singularidades regionais, geográficas, sociais e culturais, nos permite dialogar com as vozes do cotidiano inseridas no contexto da realidade [...]. A realidade das comunidades ribeirinhas no Amazonas está fortemente marcada pela dinamização da vida através do elemento da água, ou seja, na interação com o rio. Nesse contexto, o imaginário sobre as comunidades ribeirinhas e indígenas trazem sempre a marca do isolamento, do exótico, do fino trato com a natureza, que são elementos que fazem parte do contexto cultural e social de boa parte dessas realidades, mas que por si só não definem o que é viver essas comunidades [...] (PINTO; VICTÓRIA, 2015, p. 23).

É preciso destacar que as comunidades passam por várias situações que, por vezes, impossibilitam o acesso mais oportuno à educação, por exemplo. São inúmeros os fatores que podem ser desafiadores, em virtude da dificuldade de acesso às várias comunidades, além de suas peculiaridades, que podem ser vivenciadas por meio do seu contexto em florestas e rios.

Vale apontar, aliás, que a comunidade ribeirinha desenvolve trabalho artesanal, pesqueiro, de manipulação de alimentos, entre outros, como principais atividades de autossustento. Assim, notamos que eles retiram da floresta ou do rio os alimentos necessários para a sobrevivência, o que tem superado as expectativas projetadas para essas comunidades ribeirinhas e, despertado grande interesse da sociedade contemporânea. Esse fato pode ser comprovado por meio da venda dos produtos por elas produzidas, seja com a pesca, com a manipulação de alimentos ou com os artesanatos em geral, sobretudo, no que concerne à venda do açaí, da farinha de mandioca e da castanha.

Apesar de a população ribeirinha do Amapá morar longe dos grandes centros urbanos, por sua determinação, ela pode conhecer outras culturas para melhorar o seu lugar ou a própria vivência. Sabe-se que não é fácil transformar os hábitos, costumes e ideais dessas pessoas, porém, quando não há muitas oportunidades dentro de sua localidade, elas partem para outra cidade, em busca de uma perspectiva de vida e, ao retornar para seu local de origem, conseguem transformar

esse espaço social. Trata-se, portanto, de um povo que luta pelos seus projetos de vida, por meio de suas ações, com vistas a melhorar a sociedade, para que se torne mais justa e igualitária.

1.3.3 “Negro de Nós”: A difícil viagem da África para o Amapá

No que se refere à constituição da população da cidade, existiam em Macapá os indígenas – o povo natural da vila – alguns colonos portugueses que chegaram para colonizá-la, e, com eles, chegaram os africanos, a fim de executar o trabalho duro, como a limpeza do local, o transporte de material pesado para edificações de obras públicas, tais quais: a Fortaleza de São José de Macapá e a Igreja Católica. Vale acentuar que as famílias negras que chegaram ao Amapá foram trazidas, sobretudo, para ajudar nas construções. Rodrigues e Soares (2008) relatam que alguns proprietários de terras vieram da Província do Grão – Pará e do Maranhão, com o intuito de abrir algum tipo de negócio na vila de Macapá e de utilizarem a mão de obra africana em seus negócios.

De acordo com os autores Rodrigues e Soares (2008), o Amapá não tinha uma atividade agrícola que servisse aos interesses europeus, ao contrário do que aconteceu em outros estados brasileiros; por exemplo, do Nordeste, com a produção de cana de açúcar. Em outras palavras, não havia grande demanda de mão de obra escravizada e, por essa razão, a população negra chegou ao estado nas seguintes ocasiões:

Os primeiros chegaram a partir de 1751, trazidos por famílias de diversas partes do País, principalmente do Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia e Maranhão, que vieram para povoar Macapá.

Um pouco depois, com a introdução da cultura do arroz, vários escravos passaram a ser importados da Guiné Portuguesa (África).

Na Construção da Fortaleza de São José de Macapá, entre 1764 e 1782, que exigiu uma mão de obra numerosa, utilizando escravos indígenas e africanos.

Com a transferência de 163 famílias de colonos portugueses que viviam na cidade de Mazagão ao norte da África, que se estabeleceram, juntamente com seus escravos, no território amapaense, fundando a vila de Nova Mazagão amapaense em 1771.

Na organização de vários mocambos (pequenos quilombos) de negros fugidos das Guinas, que se estabeleceram em vários pontos do território amapaense (RODRIGUES; SOARES, 2008, p. 60).

No que se refere aos mocambos e quilombos, eles localizavam-se em regiões afastadas, nas quais a população negra se refugiava. Como se sabe, eles viviam livremente na África e pensavam que, ao chegar ao Brasil, a situação seria igual. No entanto, isso não acontecia. Por conseguinte, restava-lhes apenas fugir para reaver a sua liberdade e, por muitos anos, muitos conseguiram se refugiar nesses locais.

No Amapá existem a Comunidade Quilombola do Curiaú, a Cidade de Mazagão Velho e o Bairro do Laguinho. Esses são os maiores lugares de concentração da população negra no estado.

A Comunidade Quilombola do Curiaú fica localizada a oito quilômetros da capital Macapá - Amapá. O quilombo foi povoado por negros que fugiram do trabalho escravo, dos castigos físicos, dos maus-tratos, das ofensas, porém, a principal razão dessa fuga era o desejo de ter suas vidas livres novamente. Na comunidade, os negros foragidos viviam seus próprios costumes, sua cultura, seus valores. Embora houvesse outros mocambos ou quilombos no estado, o de maior força expressiva foi o Curiaú, pois o português Manuel Antônio Miranda, proprietário das terras, acolheu os foragidos. Para Rodrigues e Soares (2008), após a morte de Miranda, a população negra assumiu o poder da região e, com isso, passou a abrigar várias famílias.

O local hoje é considerado um sítio histórico e ecológico. Trata-se de uma Área de Proteção Ambiental (APA), que abriga aproximadamente 1500 pessoas, a maioria descendente dos antigos moradores que vieram se abrigar no local. A cultura do local pode ser depreendida por meio dos versos da canção “Barco Negroiro”, que transcrevemos a seguir:

Do curiaú para todo Brasil
Do Brasil para o mundo
Ancorar no universo
É questão de segundo
Internautambores, parabólicaixas
Ritimulticores, astronáutica dança
A descer o rio mar
E lá vai marabaixo
Passando por computadores
Mandando as ondas sonoras
Via - satélite a todo lugar
E lá vai marabaixo
O barco dos tocadores
Viajando por todo universo
Navegando na história
Do povo desse lugar
Do curiaú para todo Brasil
Do Brasil para o mundo
Ancorar no universo

É questão de segundo
Internautambores, parabólicaixas
Ritimulticores, astronáutica dança
A descer o rio mar
E lá vai marabaixo
Levando na proa cantores
Poetas e compositores
No mastro uma rosa açucena e um radar
E lá vai marabaixo
Pra onde Deus apontar
No rastro da estrela guia
Refletido no espelho
Das águas do rio mar

Do curiaú para todo Brasil
 Do Brasil para o mundo
 A ancorar no universo
 É questão de segundo
 A descer o rio mar
 (MILHOMEM; GOMES, 1996)

Já a cidade de Mazagão é um braço da África no Amapá, e sua história é marcada por muitas lutas, conquistas e derrotas. Trata-se do primeiro município a ser povoado, em virtude de sua localização. Por volta dos séculos XVI e XVII, Portugal povoava o norte da África por meio de colônias. Nesse período, o reino disputava a região com os mouros, que professavam a religião islâmica, diferente da tradição cristã lusitana.

Existia uma grande rivalidade entre portugueses e os mouros, motivada pela conquista territorial. Estes últimos passaram a anexar todas as colônias portuguesas da porção norte da África, tendo restado apenas a cidade homônima de Mazagão – hoje, El Jadida. Com essa situação, o governo português resolveu transferir para o Brasil a sua colônia do Marrocos, a fim de não só retirar a população daquele local, mas também de povoar as terras amapaenses, com vistas a auxiliar na defesa da entrada do rio Amazonas.

Dessa maneira, em 1770, cerca de 340 famílias portuguesas, acompanhadas de seus escravizados, transferiram-se do Marrocos para as terras amapaenses. Inicialmente, eles desembarcaram na cidade de Belém (PA), onde permaneceram durante três anos, até que o povoado fosse construído. De acordo com os autores Rodrigues e Soares (2008), apesar de as famílias terem passado por algumas situações adversas – como o isolamento, a falta de infraestrutura e as doenças tropicais –, elas conseguiram produzir seus gêneros agrícolas, apenas para subsistência. Não obstante, em 1783, a localidade foi vítima de uma grave epidemia – provavelmente de cólera –, que matou muitos habitantes. Esse fato obrigou a rainha de Portugal, Maria I, a autorizar que a população abandonasse a localidade.

Nesse período, uma grande parcela da população da vila de Nova Mazagão migrou para outros lugares, por exemplo, a cidade de Macapá, de Belém, e as Ilhas do Pará. Com isso, restou apenas uma pequena porcentagem de aproximadamente 150 habitantes, que permaneceram na localidade e fundaram uma nova comunidade, chamada de Mazagão Velho. Os atuais moradores do local conservam grande parte da cultura africana e portuguesa da época. Todos os anos, realiza-se a festa de São Tiago, na qual ocorre a encenação da batalha final entre mouros e cristãos trazida do Marrocos para o Brasil, de maneira mais precisa, para a cidade em questão. Para exemplificar, em forma de versos e musicalidade, a cultura e a identidade da população negra que vive e sonha em terras *tucujus*, selecionamos a letra da canção “Dança das senzalas”:

Até Zumbi desceu do quilombo do céu
 Pra ver o que não viu nos tempos das batalhas
 Ao rodar a saia
 A nêga se espalha
 Um carrossel de pano sob outro céu
 Por baixo a explosão da dança das senzalas
 Ao rodar a saia
 a “nêga” se espalha
 tanto crioulo bonito em volta do belo carrossel
 São Benedito, Otelo, Bituca e Ladislau
 Ao rodar a saia
 A nega se espalha (MIGUEL; MILHOMEM; GOMES, 1996)

Alguns anos depois, após a abolição da escravatura, a população negra morava na parte central de Macapá, uma área nobre pela beleza da vista para o rio Amazonas, numa vila denominada Santa Engrácia. No local, além da moradia, ocorriam festas tradicionais e folclóricas do Estado, o que incomodava alguns políticos da cidade. Dessa maneira, os governantes, em nome de Janary Nunes, decidiram transferi-los para a periferia da cidade, para o bairro do Laguinho “que surgiu e cresceu mantendo uma forte tradição cultural africana em terras amapaenses” (RODRIGUES; SOARES, 2008, p. 61). O governo tinha construído várias casas nesse bairro, com base no projeto de expansão urbana implantado na gestão de Janary Nunes. Destacamos, a seguir, um relato poético sobre a vida negra no Laguinho:

Quando eu fiz minha morada no campo
 Só pensava em trabalhar
 Mas a tristeza amiúde me deu colo me fez má
 Lá plantei o lírio roxo que as folhinhas arranquei
 Em troca dei meus sentidos, morena
 Pra rosa que eu serenei
 Eu vou fazer a minha casa nos Campos do Laguinho
 Vamos criar uma nova nação
 Na nossa ceia comeremos pão, beberemos vinho
 Pra não esquecer que somos cristãos
 E se o sol sumir bem de mansinho
 Da lua ele que se esconder
 Vai chegando a festa do Divino
 Vou fazer uma prece pra ele me proteger
 São Benedito, ó meu santo Bendito
 São Joaquim mande uns versos pra mim
 Meu são José, padroeiro da minha fé
 Rogo a vós, rogai por nós
 Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho?
 Vou fazer minha morada lá prós Campos do Laguinho (BASTOS, 2003).

A canção intitulada “No Laguinho” foi composta por Paulinho Bastos e gravada por sua irmã Patrícia Bastos, no CD Zulusa (2013). Nessa edição, a cantora relembra o “ladrão de

Marabaixo¹”, que foi a grande inspiração para Paulinho Bastos. A composição, que parte de uma “resposta”, relembra a mudança de moradia da população negra, que passou de um bairro central para bairro periférico. Ressaltamos o fato de a construção do bairro ter motivado o registro musical do acontecimento: “Conta a história que, na época da remoção das famílias, o Raimundo Ladislau ia passando e o Julião ramos perguntou: Aonde tu vais, rapaz, por esse caminho sozinho? Aí o Ladislau respondeu: Vou fazer minha morada, lá prós Campos do Laguinho” (BASTOS apud GODINHO, 2018, p.174). Atualmente, o Laguinho é um bairro tradicional de Macapá, cujo Centro de Cultura Negra do Amapá leva o nome de Zumbi dos Palmares, considerado o maior símbolo de resistência à escravidão. Além de que, o bairro também é o lugar de festejo do ciclo do Marabaixo.

Por fim, vale salientar que a população negra não trouxe apenas a sua mão de obra para o Amapá. Muito além disso, trouxe consigo sua história, sua cultura, sua musicalidade, sua dança, sua tradição religiosa, seus mitos e lendas. Com esse breve resgate do contexto histórico, no qual se origina a população amapaense e, com ela, as primeiras letras de canções, finalizamos o levantamento das condições sócio-históricas e culturais de produção musical analisadas neste trabalho.

¹ denominação utilizada para os versos do Marabaixo, por “roubar” fatos do cotidiano da comunidade e transformá-los em canção.

2 A RETÓRICA DAS CANÇÕES NA MÚSICA POPULAR

Neste capítulo, apresentamos a retórica da canção, a origem da música popular produzida no estado do Amapá, os cantores, os movimentos musicais e as bandas musicais, assim como o Marabaixo, seu conceito, sua origem e como se encontra atualmente.

2.1 A retórica da canção

A música está presente na sociedade há muitos anos. Ela é permeada pela linguagem em uso, constitui-se por meio de vários discursos e, assim, chega a produzir muitos sentidos. De acordo com Lyra (2018), a canção é como um produto de encontro entre a musicalidade e a linguagem, que, em diálogo, produzem uma narratividade guiada pela letra. É como um discurso embriagado de marcas de um enunciador/orador; carrega, ao longo dos anos, características de contextos sociais e conta histórias por meio da linguagem poética. Logo, os seus versos podem ser usados de forma a exaltar as mais variadas paixões no auditório/ouvinte. Portanto,

No universo retórico, o orador (compositor, cantor), concebe (cria) sua música, com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. A música provoca o *pathos*, impulsiona desejos e impele a satisfação das vontades. A música foi considerada por muitos estudiosos como a mais importante das artes. Suas características estruturais, composicionais e sua função social modificaram-se a cada período histórico (LYRA, 2018, p. 19).

Segundo Tringali (2014), a música advém de um tema discutível, do qual se origina uma atitude. Nesse viés, ela é sempre persuasiva, isto é, jamais é neutra; a sua letra implica e defende um ponto de vista aberto. Está ligada ao campo da verossimilhança e da probabilidade, e não tem como objetivo a busca da verdade. O autor lembra que a música nasceu inseparável das palavras; nasceu cantada, e, desde o seu nascimento, tem como finalidade persuadir, convencer, comover e agradar:

A mitologia clássica testemunha o poder do discurso musicado. O discurso era cantado e o canto era um discurso. Orfeu e Anfião persuadiram os homens a emigrarem da selvageria para a civilização por meio de discursos cantados ao som da lira. Conta Horácio (Arte poética, 391) que Orfeu, com o poder de seu discurso cantado ao som de sua lira, abrandava tigres e leões, querendo significar que ele persuadia os homens a se espiritualizarem. Conta também que Anfião arrastava as pedras com seu canto e sua lira para a construção de Tebas, querendo significar que ele levou os homens a viverem solidários em cidades. O pitagorismo que descende de Orfeu explorava, de modo místico, o poder psicagógico da música, isto é, o poder de conduzir almas. (TRINGALI, 2014, p. 352)

É, portanto, por meio do poder, que o discurso musical conduz o homem a fazer, fazer e a fazer crer que iremos descrever um pouco sobre a história da música.

Para Lyra (2018, p. 13), as músicas, quando reunidas em determinado espaço, momento cronológico e contexto histórico, podem refletir não só a reprodução das paixões em voga, mas também concepções do discurso dominante. Podemos notar que muitas letras de canções apresentam um discurso que já se encontra enraizado na sociedade, porém também é possível notar composições que tentam desmistificar as verdades absolutas de uma sociedade. Em outras palavras, existe uma contraposição musical ao discurso dominante.

A autora descreve que, na Pré-História, o homem usava a música para se comunicar e fazer rituais místicos. Já por volta dos séculos VII a.C. e V d.C., a Antiguidade foi marcada pelo desenvolvimento ético e pela integração do jovem à sociedade. No que tange à Idade Média, entre os séculos V e XV, podemos notar um caráter sagrado de doutrinação, de propagação e de manutenção da fé cristã. O Renascimento, do século XIV ao XVI, foi um momento de retomada dos estudos clássicos, que davam importância ao texto, ao ritmo das palavras e à organização da linha melódica, assim como destacavam a função emotiva da música na sociedade. Já o Pós-renascimento, do século XVI ao XVIII, caracterizou-se pelo surgimento da ópera, fato que deu início à junção entre música e poesia, com a função de provocar os mais diversos sentimentos nos ouvintes.

Ainda na visão de Lyra (2018), a Retórica pode ser notada em letras musicais por meio do *ethos* e do *pathos*, pois a letra da canção apresenta um *ethos* que influencia o modo de ser no mundo do homem. Nesse sentido, ela tem a função de provocar movimentos passionais para que os objetivos persuasivos sejam alcançados. Assim, a composição musical pode ser caracterizada dentro da fase da *elocutio*, em razão do uso do ornamento dado também pelas figuras de Retórica. A mesma autora ratifica que, em todas as épocas, se admite a existência de um *ethos* que deixa rastros profundos no modo de condução da sensibilidade e no modo de ser dos homens no seio social. É importante salientar que os estados emocionais são argumentos fortes em Retórica, e a música, como um bom mecanismo persuasivo, mexe com os sentimentos do auditório.

2.2 Música Popular produzida no Amapá

[...]Essa que é a nossa música, nós somos o Amapá, a última Fronteira cultural e musical do Brasil. Então, conheçam, se apoderem desse conhecimento é para poder realmente, a gente se identificar com essa Fronteira, nós precisamos disso. Nós precisamos nos afirmar em relação a isso, a você que é amapaense, você que não é amapaense conheça a cultura do Amapá que é uma cultura linda, rica, nós estamos aqui para apresentar ela de coração a todos vocês (SILMARA LOBATO, 2022).

A história da música produzida no Amapá é contada a partir da narrativa dos primeiros compositores e cantores da terra. Desse modo, podemos dizer que ela se encontra na primeira geração de músicos locais. É válido salientar que o percurso da música produzida no Amapá é marcado pela formação identitária e cultural da população que já vivia nesse estado, no caso dos indígenas, da população que chegou de outros estados brasileiros, entre eles o Pará, o Rio de Janeiro e o Maranhão, assim como daquela advinda de outros continentes, sobretudo, a de África e da Europa — mais precisamente, de Portugal.

[...]o Amapá é uma ilha e a Amazônia toda é preenchida com influências rítmicas e essas influências rítmicas vêm dos índios, negros, portugueses e outros povos, mas é mais presente o índio, o preto e o português. Então, o que acontece aqui no Amapá não é diferente, a música de um povo ela é, na verdade, um encontro, porque nós sabemos que aonde chegar um homem com sua cultura lá ele encontrará uma outra cultura (OSMAR JUNIOR, 2022, acervo pessoal).

Para Canto (2022), as músicas folclóricas como o marabaixo existiam antes das primeiras manifestações escritas do jornal Pisonia, da capital. Dito de outro modo, antes disso, elas já eram escutadas nas rádios. Todavia, a valorização da música só aconteceu a partir dos festivais amapaenses da canção. Já a música popular recebeu diversas influências e tem extrema relação com a fronteira. No tocante aos ritmos fronteiriços, a maioria é de origem caribenha e exerce influência na região, em virtude das populações que viviam — e ainda vivem — no litoral que perpassa o Caribe, a Colômbia, a Venezuela, o Suriname, a Guiana, a Guina Francesa, o Amapá, além de Manaus e Belém.

Conforme afirma Zé Miguel (2022), a música popular surgiu a partir das atitudes das comunidades tradicionais do Amapá, como também a presença de pessoas advindas de outros estados, como já dito anteriormente. O cantor relata que o Carnaval amapaense está ligado à figura de um carioca que veio para Macapá e, com outras pessoas, passou a criar blocos de Carnaval, o que deu origem à música carnavalesca.

Com relação à música de essência, ou de raiz, ela surgiu nas comunidades tradicionais, no folclore popular que influenciou a produção musical. “Eu como compositor, por exemplo, sou bastante influenciado por essa tendência histórica, né, da nossa cultura popular, é das nossas comunidades tradicionais” (ZÉ MIGUEL, 2022). O compositor ainda enfatiza que a maioria dos compositores sofre essa influência e, embora outras músicas produzidas no Brasil possam influenciar a produção, a essência está na localidade e se manifesta nas várias linguagens.

A música que aborda elementos culturais, por exemplo, a culinária, os saberes tradicionais, as vivências, os costumes, o jeito de ser e de viver do povo, também dialoga com músicas do mundo inteiro e, por conseguinte, com outras linguagens universais. Assim,

manifesta-se nos vários estilos, entre eles o brega, o pagode, a MPA, o *reggae* e o *funk*, porém sempre traz, em sua essência, a relação cultural do compositor, manifestada na musicalidade.

O cenário musical amapaense configurou-se a partir dos nomes de Mestre Oscar, Os Mocambos, Pilão, Movimento Costa Norte, Negro de nós, dentre vários outros, influenciados, a princípio, pelos ritmos marabaixo e batuque. Em meados da década de 1990, surgem, sob forte influência das fronteiras, na contemporaneidade, os ritmos Zimba, Zouk love, Merengue e Cacicó deram início à música do estado do Amapá. Doravante, tratamos brevemente de alguns músicos e de alguns grupos musicais.

A história da música do Amapá se entrelaça ao momento em que o músico Mestre Oscar Santos, oriundo do Pará — mais precisamente da cidade de Abaetetuba —, chegou definitivamente ao antigo Território Federal do Amapá, por volta de 1945, com o objetivo de ensinar sua arte e difundi-la no local. Segundo Uchoa (2003), neta de Oscar Santos, o avô construiu uma rede de sociabilidade no estado, após ter realizado uma apresentação em Macapá com o seu conjunto musical, na procissão do círio de Nazaré, em 1943. Após essa ocasião, foi convidado pelo promotor público Hildemar Maia para tocar no primeiro grito de carnaval, em 20 de janeiro de 1944. Na ocasião, a banda de Santos fez muito sucesso e, pelo fato dessa ocasião, recebeu outro convite do promotor, dessa vez para tocar na posse do primeiro Governador do Território Federal do Amapá, Janary Gentil Nunes, no dia 25 de janeiro de 1944.

De acordo com Uchoa (2003), assim como o registro, a preservação da memória de Mestre Oscar Santos é muito importante para contar a história da música do Amapá, pois foi ele que ensinou vários músicos que atuam hoje no cenário musical do estado. Na visão de Nery (2018), além de atuar como compositor — foram cerca de 130 arranjos musicais durante sua carreira —, Santos transformou-se num grande educador musical. Ademais, era responsável pela Academia de Música no Território Federal do Amapá, na qual preparou várias gerações de músicos e de bandas. Também se tornou mestre e maestro das primeiras bandas do estado, bem como da Orquestra Oscar Santos, de onde saíram os primeiros músicos e os conjuntos musicais.

Vale apontar que o Mestre Oscar Santos foi o responsável pela melodia do hino do Estado do Amapá. Uchoa (2003) relembra o fato em que o artista em questão conheceu o Sr. Joaquim Gomes Diniz, advogado da prefeitura de Macapá. Diniz era apaixonado pelas artes, assim como as letras. Ele então homenageou Macapá com a letra “Canção do Amapá”, e solicitou que o Mestre Oscar fizesse dos versos uma linda melodia que se tornaria o Hino do Amapá, por meio de decreto do Governamental no ano 1944:

Eia povo destemido
 Deste rincão brasileiro
 Seja sempre teu grito partido
 De leal coração altaneiro
 Salve rico o torrão do Amapá
 Solo fértil de imensos tesouros
 Os teus filhos, alegres, confiam
 Num futuro repleto de louros.
 Se o momento chegar algum dia
 De morrer pelo nosso Brasil
 Hei de ver deste povo a porfia,
 Pelejar nestes céus cor de anil (DINIZ; SANTOS, 1944)



Podemos observar a importância de Oscar Santos para o desenvolvimento musical de Osmar Júnior. Em entrevista, este último afirma: “foi o maior compositor de dobrados do Brasil. Foi um grande compositor.” (2022, acervo pessoal).

Em nosso trabalho, um fato importante a ser ressaltado é a participação feminina nas bandas do Mestre Oscar, uma vez que, à época, a presença de mulheres na cena musical era pouco comum, pois a elas cabiam, prioritariamente, os cuidados com o lar. Vale recordar que “Esse acesso das mulheres às bandas musicais pode ser considerado um grande passo na conquista por um lugar de destaque na sociedade amapaense. Além disso, esse fato demonstra que Mestre Oscar era um intelectual a frente do seu tempo” (NERY, 2018, p.104). Na imagem, a seguir, datada de 1958, vemos a banda feminina de acordeom composta, entre outras, pelas alunas Iracy Barborsa e Neyde Montoril, a última a direita. Na bateria, observamos Lucília Leôncio e Oscar Santos. Quanto às demais alunas, não foi possível identificá-las.

Figura 1: Excerto da Banda feminina de Oscar Santos - 1958



Fonte: Porta Retrato AP (2022).²

² Disponível em: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2013/04/oscar-santos-o-descobridor-de-talentos.html>. Acesso em: 25 set. 2022.

A partir dos ensinamentos de Oscar Santos, surgiram, no território, vários cantores e grupos musicais. E aqui citamos um dos primeiros grupos, chamado “Os Mocambos”, cujo LP, intitulado “Marabaixo – o Folclore Amapaense”, foi lançado em 1973, na cidade de Macapá, gravado pelo selo Rozemblit, da cidade de Recife – Pernambuco.

Figura 2: Arte do primeiro LP produzido no Amapá. Banda “Os Mocambos” – 1973



Fonte: Fernando Rosa (2018).³

O grupo era composto por sete rapazes: o violinista Hernani Victor Guedes, o criador do grupo musical; Guimarães, saxofonista, tecladista e arranjador; Fernando Canto, guitarrista, base e vocal; Aldomário Henriques, guitarrista, solo e vocal; Zé Maria Teles, contrabaixo; Melo, voz; e Pedro Balieiro, baterista. O disco continha doze faixas sonoras: seis no ritmo do marabaixo, e as outras seis gravadas no ritmo da música popular brasileira. Um dos propósitos do disco era gritar a resistência da cultura do povo Amapaense. Vale lembrar que a música “Aonde tu vais, rapaz” foi regravada por Luiz Gonzaga em 1975. Ademais, a banda fez muito sucesso na década de 1970 nas terras *Tucujus*.

O trecho a seguir é um registro da fala de Fernando Canto, um dos integrantes do grupo:

[...] conheci seu Ernani Vitor Guedes, pai do meu amigo Nivito, meu parceiro compositor e que foi fundamental essa relação, porque eu participei do grupo musical que ele tinha chamado “Os Mocambos”, e nós gravamos o primeiro LP aqui do Amapá, uma situação de muita dificuldade na época em 1973, gravamos dentro de uma sala, não havia mixagem, todo mundo tocava ao mesmo tempo. 6 músicas de Marabaixo e 6 músicas nossas de produção do próprio grupo, inclusive tem 2 músicas minha lá (FERNANDO CANTO, 2022, acervo pessoal).

³ Disponível em: <https://radiopeaobrasil.com.br/os-mocambos-pioneiros-modernos-do-marabaixo/> . Acesso em 25 set. 2022.

Assim, o grupo marcou a história da música no Amapá, pois foi um dos pioneiros na região. Ao longo de sua existência, participou de festivais amapaenses da canção e, no IV Festival, por exemplo, defendeu a música: “Desvaneio”, de Fernando Canto, que obteve o segundo lugar na disputa. Além disso, a banda foi responsável pela divulgação do ritmo marabaixo.

Figura 3: “Os Mocambos” em frente à Fortaleza de São José de Macapá, em 1972.



Fonte: Porta Retrato AP, 2022⁴.

Já o grupo “Pilão” foi criado a partir da realização do V Festival da Canção Amapaense, no dia 5 de setembro de 1975. Assim como “Os Mocambos”, o Pilão também tinha, em suas letras musicais, a preocupação com as temáticas relacionadas à cultura regional do estado, bem como às transformações econômicas, ambientais e sociais. No início, a banda era formada por três integrantes: Fernando Canto, Bi Trindade e Juvenal Canto. Mais tarde, com o passar dos anos, o conjunto ganhou novos integrantes: Eduardo Canto, Orivaldo Azevedo Costa, Tadeu Canto e Leonardo Trindade. O grupo gravou os álbuns, “Na Maré dos Tempos”, “Quando o Pau Quebrar” e “Trevelê”; sua música mais conhecida é “Quando o pau quebrar”. A maioria das letras é de autoria do compositor e sociólogo Fernando Canto. Além disso, grande parte da regência fica a cargo do maestro Manoel Cordeiro, responsável pelos arranjos e pela direção musical de três álbuns.

[...] Em 1975, nós formamos o grupo Pilão e desde lá vem atuando sistematicamente eu estando ou não presente aqui, passei 10 anos praticamente em Belém, depois voltei em 1997 pra cá novamente em que me deu uma espécie

⁴ Disponível em: <https://www.blogderocha.com.br/os-mocambos-pioneiros-modernos-do-marabaixo-2/>. Acesso em: 25 set. 2022.

de solidez não exatamente em relação a análise, mas na feitura e participação dessa música que as pessoas tanto gostam e se identificam em função das próprias temáticas relacionadas ao Amapá (FERNANDO CANTO, 2022, acervo pessoal).

Por meio das composições de Fernando Canto, o “Pilão” tem se ocupado muito das manifestações da cultura popular do Amapá. De acordo com Canto (2022), o grupo tem ajudado a reconhecer a cultura amapaense, por meio de um projeto que mapeia a música popular do Amapá. Para tanto, o conjunto grava o marabaixo, o batuque, as músicas de boi, as músicas de pássaros juninos, o Quatá e as músicas indígenas do Oiapoque. Essa é, para o compositor, uma tentativa de mostrar as riquezas locais, no que tange à diversidade cultural.

Figura 4: Grupo “Pilão”, em Macapá – 2022



Fonte: Selesnafe (2022).⁵

O “Movimento Costa Norte”, por sua vez, foi formado por Amadeu Cavalcante, Val Milhomem, Osmar Júnior e Zé Miguel. A princípio, não se tratava de uma banda, mas da união de vários músicos, ainda que se vinculasse a uma linha, na qual se fazia música cuja identidade seriam as nuances culturais do povo amapaense.

Zé Miguel (2022), ao mencionar o “Movimento Costa Norte”, enfatiza que ele nasceu no final da década de 1970, com o intuito de participar dos festivais, pois, na época, era a única oportunidade que existia para divulgar as músicas autorais. Isso porque as pessoas não tinham o hábito de escutar a música produzida em Macapá, tampouco gostavam dela. Os atores principais do Movimento começaram a se reunir, logo após a realização do projeto homônimo, liderado por Osmar Júnior, e que culminou na gravação do primeiro disco de Amadeu Cavalcante, intitulado

⁵ Disponível em: <https://selesnafes.com/2020/09/grupo-pilao-comemora-45-anos-com-live/> Acesso em 26 set. 2022.

“Sentinela Nortente”. Na década de 1990, chegou, para compor o movimento, o poeta Joaozinho Gomes, advindo do Pará. Nas palavras de Zé Miguel (2022):

O Movimento Costa Norte ele nasce exatamente desse movimento de artista e nós percebemos que nós não éramos apenas um grupo musical organizado para participar de festivais, era muito mais que isso. A gente estava discutindo ideologicamente, propondo, estávamos participando ideologicamente do processo de construção da nossa sociedade através da música que nós produzíamos, através da qual nós discutíamos essa sociedade, essas interfaces e aí nós percebemos que nós não éramos simplesmente um grupo musical, nós éramos um movimento artístico que permanece até hoje e que se autointitula Movimento Costa Norte.

Na mesma direção, Osmar Júnior (2022) ratifica que o movimento foi criado para dizer ao povo amapaense que ele tem sua própria cultura. O artista faz um trocadilho e explica que o cancionista popular é um poeta, e esse poeta apela aos trovadores para falar sobre política ao povo, de uma maneira diferente. Assim procede o compositor: fala de maneira musicalizada. Em suas palavras, “*olha, nós temos um jeito próprio nosso. Nós não precisamos todo tempo se agarrar na cultura dos outros*” (OSMAR JÚNIOR, 2022). O compositor enfatiza que o motivo principal disso é a autoestima do povo, sua identificação, pois a canção tem o poder de contar a história de uma população a partir de determinado tempo e espaço. Portanto,

[...] se nós espalhássemos aquela semente, uma poesia certa, uma poesia que dissesse exatamente que nós somos um povo que temos, uma geografia diferente, que temos costumes diferentes, as nossas origens. Porque o Brasil nesse tempo, aliás, até hoje o Brasil não sabe o que é a Amazônia (OSMAR JÚNIOR, 2022).

Como já mencionado, os festivais foram o caminho que o movimento encontrou para divulgar a música na época, conforme evidência Zé Miguel (2022). Nesses eventos, tudo era permitido: os músicos cantavam, tocavam, e as pessoas aceitavam as mensagens transmitidas pela letra musical; elas eram muito fortes, pois tematizavam a política social e ambiental. Ainda de acordo com o compositor, o festival acontecia no meio de uma ditadura militar; ele lembra que, para que as músicas pudessem concorrer, tinham de passar pelo censo da Polícia Federal, e algumas foram censuradas pelos militares. “*Então, era sempre muito forte essa possibilidade de discutir a sociedade por meio da música, de fazer de maneira velada, não podia falar direto, tinha toda uma carga e aí, essa música se consolida a partir daí, a partir dos festivais*” (ZÉ MIGUEL 2022).

Como a música sofre algumas mudanças ao longo dos anos, em relação aos ritmos, aos discursos nas letras musicais, é válido discorrer, a partir da letra musical, sobre um novo contexto e suas particularidades. Em outras palavras, ela não evoca apenas o amor, mas também é um

meio de registrar as inúmeras mudanças sociais, geográficas e rítmicas de uma cultura, de um povo, com o qual a maioria tende a se identificar.

Na década de 1990, surgiu um novo movimento musical, dessa vez motivado pelos ritmos mais dançantes, pois alguns músicos queriam dar uma roupagem nova à música produzida no Amapá. Para tanto, como já mencionado, eles buscaram, nas fronteiras do Estado, os ritmos: Zimba, Zouk love, Merengue e Cacicó. Nesse período, surgiu a banda “Negro de Nós”, com essa nova proposta de música. Além disso, outra novidade foi a participação de Silmara Lobato para compor o grupo, como primeira voz.

O início da banda data de novembro de 1998, fato que culminou com o mês da consciência negra. Nos primeiros anos, além de Silmara Lobato, a primeira voz, havia os seguintes componentes: o tecladista Walber Silva; o professor José Maria Cruz — que não faz mais parte do grupo, mas que o acompanhou por um longo período; o baixista Toronga; e o guitarrista Miqueias.

A cantora Silmara Lobato (2022) relata que o ano de 1998 foi de experimentações para a banda, uma vez que Walber Silva e José Maria Cruz tiveram a ideia de transformar algumas músicas amapaenses — que, na época, eram ouvidas apenas nos barzinhos, como o “Bar de Leno” e o “Balaio” — e levá-las aos salões para as pessoas dançarem. Nessa época, o ritmo *zouk love* estava muito forte em Macapá, e as festas dançantes eram bastante frequentadas, entre elas a “Domingueira do Laguinho”, o som de DJ Carlos, que tocava no “Gorgia”, as festas do Curiau, além das boates, como a “Quinta de Ritmos”. *“As boates tocavam muito isso, pois é, era assim a coqueluche do momento, a “vibe” do momento”* (SILMARA LOBATO, 2022).

O grupo já existia, antes da chegada de Silmara Lobato. Os componentes fizeram algumas experiências, porém sem sucesso; uma delas foi a releitura da música “Pedras de Mistério”. Na época, o vocal do grupo era Aldo Moreira, seguido de Wildson, conhecido como Bulachinha, \ não houve êxito. Em 1999, a cantora Silmara Lobato recebeu um convite de Walber Silva para fazer parte da banda e, na sequência, gravar o primeiro CD. A cantora aceitou a proposta e lançou o primeiro álbum do grupo e comenta o lançamento:

[...] deu pouca gente porque estava chovendo muito, muito mesmo. Eu lembro que eu entrei na sede do boêmio. Eu entrei com água no meio da canela, era muita água. Mas eu prefiro acreditar que era uma chuva de bênçãos, porque realmente depois dali o Negro de Nós não parou mais. E a nossa ideia continua a mesma. Eu costumo dizer que a música que a gente tocava na época, a música que a gente tocava no teatro, a gente lotava o teatro, e lotava a Ritmo, os eventos oficiais, enfim, graças a Deus, até hoje a gente continua com essa mesma, essa mesma ideia (SILMARA LOBATO, 2022).

Ainda sobre o início do grupo musical, é importante mencionar que a figura de Illan do Laguinho, que compôs a letra da música⁶ que dá nome ao conjunto: “A música Negro de Nós foi composta pelo Illan em homenagem ao Laguinho, que é o bairro negro de Macapá”. (LOBATO apud GODINHO, 2018).

A banda já realizou vários *shows* nacionais e internacionais, de 1999 a 2022, e tem passado por algumas mudanças; uma delas foi a perda do integrante Walber Silva, em 2019, em decorrência de um infarto; outra foi a morte de Fabio Mont’Alverne, vítima da covid-19, em 2020. Hoje, o grupo ainda conta com os pioneiros, Silmara Lobato e Taronga, e segue sua trajetória de sucesso ao embalar as noites *tucujus*.

Patrícia Christiane Guedes Bastos é cantora da música popular amapaense e intérprete da música “Eu sou caboca”. Nascida Macapá (AP), no dia 10 de setembro de 1970, passou a infância e juventude em sua cidade de origem, embora atualmente resida em São Paulo. A música está presente no ambiente familiar da cantora; seu avô era músico, sua mãe, Oneide Bastos, é compositora e cantora, e seu irmão, Paulinho Bastos, segue no mesmo ritmo. Sua trajetória musical é marcada pelo incentivo de sua mãe, pois Patrícia Bastos participou de festivais infantis, estudou canto e música erudita no colégio Walkiría Lima.

Figura 5: A cantora Patrícia Bastos



Fonte⁷: G1 Amapá

⁶ A letra será analisada na seção de análise do *corpus*.

⁷ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/08/20/patricia-bastos-voz-do-amapa-saudadia-da-amazonia-com-o-single-yarica.ghtml>.

O primeiro trabalho profissional de Patrícia Bastos com a música foi como vocalista da banda Brinds. Ela permaneceu durante cinco anos na banda e, posteriormente, seguiu carreira solo. Conquistou alguns prêmios, ao longo de sua carreira, como no Festival da Canção Amapaense, no Festival Internacional de Goiás e no Festival de Tatuí, assim como ganhou o melhor disco de cantora regional, no 25º prêmio da música brasileira. A cantora lançou os álbuns *Pólvora e Fogo* (2002), *Sobre Tudo* (2007), *Eu sou Caboca* (2009), *Zulusa* (2013), *Batom Bacaba* (2016) e *Timbres e Temperos* (2021); suas canções retratam a cultura do povo amapaense, o marabaixo, o batuque e a Amazônia. Ela é a primeira mulher amapaense a cantar no Festival Rock in Rio.

Além dos músicos, movimentos e bandas musicais expostos nesta subseção, existem inúmeros outros. Por essa razão, apesar de nossos esforços para contar brevemente o nascimento da música produzida no Amapá, é importante destacar que muitos não foram citados ao longo de nossa contextualização. Na próxima subseção, tratamos do ritmo marabaixo, o ritmo amapaense.

2.2.1 “Por onde tu vais, menina, por esses caminhos sozinha?” Marabaixo

O marabaixo é notado em terras *tucujus* ainda em meados do século XIX. Embora haja várias versões sobre sua origem ⁸, no presente trabalho, adotamos o ponto de vista de Canto (2017), segundo o qual o ritmo é fruto de uma herança cultural e sofreu influências de muitas culturas como a portuguesa e a indígena, mas majoritariamente a africana, ainda que tenha ganhado novos sentidos, sob influência dos povos que viviam na região e de outros que lá chegaram. Vale destacar que essa manifestação popular está ligada ao culto do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade.

No período em que se festeja o ciclo do marabaixo, são realizadas diversas atividades de cunho cultural e religioso, entre elas: celebração de missas, novenas, ladainhas, cortejos, retirada do mastro, festas dançantes e homenagens ao padroeiro de Macapá, São José, além de São Joaquim, padroeiro do Curiaú, e São Benedito, homenageado da igreja do bairro do Laguinho da cidade de Macapá. Em 2022, adicionaram-se ao festejo ações de saúde nos barracões, assistência social, eventos científicos, seminários e oficinas. Embora hoje o marabaixo seja patrimônio histórico imaterial do Brasil, nem sempre foi visto com bons olhos, por ser a “dança dos negros”.

⁸ Os negros vinham nos porões dos navios em decorrência dos maus tratos e pelas condições das longas viagens não resistiam e eram jogados mar abaixo. E os amigos saudavam cantando os seus lamentos mar abaixo.

⁹ Em Mazagão Velho é comemorado a festa do Divino Espírito Santo, é uma das mais expressivas da localidade. Ela é realizada entre os dias 16 a 24 de agosto e conta com uma vasta programação cultural e religiosa.

De acordo com Canto (2017, p. 11), o marabaixo é uma manifestação cultural da população amapaense, marcada por vários eventos ritualísticos que têm intensa participação popular, bem como a presença de diversos personagens, entre eles os que tocam as caixas — tambores —, cantores e dançarinos. Ainda, conforme o mesmo autor, a maioria da população que cuida do ritual, tanto na música ou na dança, é descendente de negros que moravam no município de Mazagão Velho, Muruanum, Curiaú e dos bairros Lagunho e Santa Rita — antiga favela.

No século XIX, existia uma forte discriminação, uma vez que a manifestação popular era organizada pela população negra da cidade. Segundo Canto (2017, p.13), à época, circulou uma reportagem do “Pinsonia”, o primeiro jornal impresso da cidade que circulou durante os anos de 1895 a 1900. Na edição do dia 25 de junho de 1898, no artigo anônimo denominado “Mar-Abaixo”, lia-se:

Até que afinal desapareceu o infernal folguedo, a dança diabola do Mar-Abaixo; será uma felicidade, uma ventura, uma medida salutar aos órgãos acústicos, se tal troamento não soar mais, senão nas profundezas da terra, nos subterrâneos onde moram monstros, capazes de suportar tamanho ribombo de estravagante música para meneio imoral e nojento”.

“Graças ao Divino – Espírito Sant, symbolo de nossa santa religião, que só exige a pratica das boas acções, não ouviremos os silvos das víboras que dansam ao som medonho dos gritos dos maracajás, que ao mesmo tempo batem com as patas, produzindo barulho que faz arrepiar as carnes, e os cabelos, que é suficiente a provocar doudice á qualquer individuo.”

“O nosso primeiro artigo á respeito deu no goto de muita gente boa, que dá alma vida e coração pelo tal brinquedo; deu-lhe no goto, mas negativamente, pois não comprehendera o sentido da linguagem, toda moralizada, toda doutrinal, toda civilizada.”

“Alguém desesperou-se com a nossa lição de moral, a ponto de atirar apôdos ao nosso Director, que de coração bem formado, não negará misericórdia aos pobres de espírito”.

“Que o Mar-Abaixo é indecente, é o foco das misérias, o centro da libertinagem, a causa segura da prostituição, asseveramos”.

“Que os paes de famílias não devem consentir as suas filhas e esposas frequentarem tão inconveniente e assustador espetáculo dessa dansa, oriunda dos cafres, aconselhamos, para darmos bello, edificante e moralizador exemplo de civilização, para demonstrarmos que encheremos algumas cousa” (PISONIA, 1898 apud CANTO, 2017, p. 13-14).

A partir da leitura do texto, podemos inferir que o marabaixo outrora era bastante desprezado pela classe alta da sociedade. Contudo, no trecho, “o Mar-Abaixo é indecente, é o foco das misérias, o centro da libertinagem, a causa segura da prostituição, asseveramos”, (PISONIA, 1898 apud CANTO, 2017, p. 14), isso se torna mais evidente: o movimento era alvo do preconceito em relação ao canto, à dança e à reza da população, que o tinha como manifesto cultural e religioso aos santos cultuados.

Além desse ataque, Canto (2017, p. 16) destaca as perseguições empreendidas pela igreja católica. O autor descreve que, no início do século XX, o padre Júlio de Maria Lombard quebrou a coroa do Divino Espírito Santo e proibiu os negros de entrar na igreja de São José para louvar seus santos. Assim, por muitos anos, a manifestação cultural e religiosa foi atacada, mas, ao longo dos séculos, tem se firmado cada vez mais entre a população amapaense, embora ainda exista resistência.

Para Silmara Lobato (2022), atualmente, a luta do marabaixo é contra vários fatores, que levam, por vezes, a uma aculturação. O marabaixo já teve momentos muito fortes, que culminaram no reconhecimento dessa manifestação como patrimônio histórico imaterial do Brasil. Embora a cantora afirme “Nós temos hoje esse reconhecimento”, há ainda um fator denominado salvaguarda.

Desse modo, é necessário assegurar essa cultura e fazer com que ela se fortaleça; caso contrário, o estado corre o risco de perder o título. Ainda, de acordo com Lobato, o Amapá encontra-se exatamente no momento da salvaguarda. Dito de outro modo, o estado tem 10 anos para trabalhar em prol dela, por meio dos grupos tradicionais e das forças governamentais, sejam municipais, estaduais ou federais.

A artista também relata que o marabaixo, antes da pandemia, estava mais consolidado, pois os eventos eram lotados. Diferentemente de hoje, o primeiro era mais lotado que o atual, em virtude da fortificação de outros ritmos musicais. Para a intérprete, o marabaixo deveria ter uma força maior por ser genuinamente amapaense: “*E não é só dança, não é só música. É história, é ritual, é tradição*” (LOBATO, 2022). Ela ratifica que é preciso voltar a consolidá-lo nas comunidades tradicionais, trazer a população para dentro dos barracões, para os locais de tradição, assim como levar essa tradição além dos barracões, visto que

Não adianta, não tem como pedir que a população adote como sua uma cultura que ela não conhece. É preciso pensar que se eu estou falando de Amapá, eu preciso ter Marabaixo em Santana, eu preciso ter Marabaixo em Oiapoque, eu preciso ter Marabaixo em Calçoene, em todos os municípios. Mas é disso que eu falo, que é um momento perigoso, porque, Macapá é onde nós temos mais Marabaixo e aqui, nesse momento, o Marabaixo, ele, tá enfraquecido. É preciso retomar essa articulação de fortalecimento para que a gente não corra o risco de perder esse título que é tão importante para o Amapá. Nós temos hoje 2 patrimônios tombados, um é a Fortaleza de São José, foi tombado como patrimônio histórico mundial da humanidade e o outro é o Marabaixo que é Patrimônio Imaterial do Brasil de Cultura. Então, nós precisamos cuidar do nosso patrimônio e o único desses 2 que conta a nossa história de uma forma viva é o Marabaixo, então é isso, é um pouco daquilo que eu entendo como história e também não deixa de ser um apelo, né, que nós passamos levar para os extremos e ao mesmo tempo buscar o fortalecimento aqui dentro de onde ele já acontece [...] A gente precisa valorizar o que é nosso (LOBATO, 2022, acervo pessoal).

Após observar alguns relatos sobre o marabaixo, do século XIX à atualidade, podemos descrevê-lo como um movimento enraizado na cultura da população amapaense, que pulsa no momento da sua dança, do seu batuque, da sua fé, da sua arte e que promove uma identificação de seu povo ao longo da história *tucuju*.

A discussão feita até aqui sobre a música popular produzida no Amapá, desde as primeiras letras musicais, com ênfase nos principais compositores, movimentos musicais e no marabaixo, permitiu-nos compreender o cenário cultural e identitário da música amapaense. Na próxima seção, procedemos à apresentação do arcabouço teórico-metodológico da Retórica e da Argumentação, disciplinas que servirão de base para a realização do presente trabalho.

3 A RETÓRICA COMO FERRAMENTA TEÓRICA PARA A INTERPRETAÇÃO DAS LETRAS DAS CANÇÕES

Como já dissemos anteriormente, o discurso musical é o tema desta pesquisa. Devido à natureza do *corpus*, na presente seção, teceremos considerações acerca dos componentes teóricos que dão suporte para a análise. Todo discurso, inclusive o musical, contém singularidades que possibilitam a utilização de teorias de várias linhas. Para o presente trabalho, elegemos a teoria da Retórica e da Argumentação, conduzida pelas contribuições de Abreu (2009), de Albaladejo (1991), de Aristóteles (2005), de Citelli (2005), de Campbell (2016), de Ferreira (2015; 2019), de Fiorin (2014; 2015), de Magalhães (2019), de Meyer (2007), de Reboul (2004), de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) e de Tringali (2014), entre outros.

3.1 *Ethos, Pathos e logos*

De acordo com os preceitos de Aristóteles (2005), ainda que com amplos subsídios de novos teóricos, como Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), Tringali (2014), Ferreira (2015), Magalhães (2019), entre outros, focalizamos a noção em questão.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 8), propõem pensar que a Retórica é uma ferramenta cuja finalidade é obter a “adesão dos espíritos”. Ela é uma técnica discursiva que utiliza a linguagem para persuadir e convencer. Reboul (2004) enfatiza que a Retórica é a arte de persuadir pelo discurso. Posteriormente, Meyer (2007a, p. 25) também discorre sobre o assunto e considera que a Retórica é a negociação da diferença. Ademais, o autor elabora uma lista das funções a ela associadas, a saber: persuadir e convencer, criar o assentimento; agradar e seduzir; justificar as ideias para fazê-las passar por verdadeiras porque o são ou porque acreditamos nelas; fazer passar o verossímil, a opinião e o provável; sugerir o implícito por meio do explícito; instituir um sentido figurado, a inferir do literal, a decifrar a partir dele e, para isso, utilizar figuras de estilo; utilizar uma linguagem figurada e estilizada, o literário; descobrir as intenções daquele que fala ou escreve, conseguir atribuir razões para o seu dizer (MEYER, 2007b, p. 22).

Ferreira (2015), afirma que a função da Retórica é detalhar quais são os elementos persuasivos, como são configurados os argumentos e como os recursos de convencimento são elaborados e incutidos no discurso, de modo a convencer o auditório. Desta maneira, segundo Aristóteles (2005), existem três tipos de argumentos considerados fortes em Retórica: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Nesse momento tratamos de definir o *ethos*.

A noção de *ethos* tem recebido algumas interpretações ao longo da história. Neste estudo, tratamos do conceito no viés da Retórica e da Argumentação.

Nos estudos realizados por Magalhães (2019) sobre o conceito de *ethos*, a autora afirma que o primeiro filósofo a tratar do termo foi Isócrates (436-338 a.C), no comentário sobre “Elogio a Helena”. Nos dizeres da pesquisadora, “a originalidade do discurso não é um valor em si e não pode, portanto, ser dissociada da harmonia entre os períodos, da sintaxe clara e bem articulada dos elementos acessórios” (MAGALHÃES, 2019, p. 30). Para ela, o filósofo une a elegância do dizer, a originalidade e a clareza; distingue a pessoa que enuncia. Além disso, é pela linguagem que os homens se diferenciam dos animais, dos cidadãos que têm o estilo mais culto e dos que falam de maneira mais simples, habitual. Nesse momento, podemos observar a preocupação do filósofo com o *ethos* quando é abordada a imagem do orador.

Os estudos de Aristóteles, por sua vez, são marcados pela dedicação ao *ethos* do discurso do orador, embora, para alguns filósofos – entre eles Isócrates, Cícero e Quintiliano –, o conceito estivesse mais relacionado ao campo da figura do orador. De acordo com Aristóteles (2005), o *ethos* é a imagem gerada pelo orador no e pelo discurso. Para Meyer (2007, p. 34-35), o “*ethos* retórico é a imagem representativa que se dará de forma mais efetiva no discurso; é a imagem que o orador constrói de si”. Em outras palavras, “São traços de caráter que o orador mostra ao auditório para dar uma boa impressão. Incluem-se nesses traços as atitudes, os costumes, a moralidade, elementos que aparecem na disposição do orador” (FERREIRA, 2015, p. 21). Ademais, concerne à

[...] representação que o orador imprime de si no ato retórico. É efeito, resultado obtido pelo discurso e seu fim, como entendiam os gregos, é criação de uma impressão de si, elaborada pelo próprio orador e no próprio discurso para mostrar-lhe digno de confiança (FERREIRA, 2019, p. 14).

O *ethos* é captado pelo auditório a partir das escolhas lexicais do orador. Desse modo, este último precisa elaborar um discurso claro, conciso, objetivo e digno de confiança. Trata-se, portanto, da imagem que o auditório consegue captar durante determinado período discursivo, pois precisa encontrar no *ethos* traços de honestidade e virtude. E aqui destacamos que ele se liga a um princípio da moral, a ética, pelo fato de o orador precisar expor suas virtudes a fim de passar confiança e credibilidade. Dessa maneira, o *ethos* ganha credibilidade, e o auditório passa a ser dócil com o orador.

O estagirita afirma que o discurso precisa despertar disposição favorável ao auditório, e não pode fazer somente um discurso bonito, enfeitado, latente; acima de tudo, é necessário despertar paixões no auditório, para que seja movido pelo sentimento provocado pelo discurso.

Ademais, o *ethos* pressupõe o *logos* e o *pathos*. O primeiro liga-se estritamente ao orador; encontra-se no campo do convencer por meio do conhecimento e relaciona-se ao poder da argumentação e da lógica. Já o segundo associa-se ao auditório; é a habilidade do orador em despertar a paixão nesse auditório e, conseqüentemente, movê-lo pelo sentimento provocado.

Nessa perspectiva, Aristóteles (2005) distingue três palavras de suma importância para a compreensão do *ethos*. Ganha destaque o exercício da *phónesis*, concernente à pessoa ponderada, da *areté*, relacionada à pessoa que diz a verdade, e da *eunoia*, relativa à pessoa que oferece uma imagem agradável de si. “A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão por meio da construção dos seus discursos, fornece uma imagem de si capaz de convencer o auditório e ganhar sua confiança” (MAGALHÃES, 2019, p. 31).

Para Ferreira (2019), o *ethos* pode ser analisado a partir da perspectiva da disposição (*hexis*), que se refere ao hábito, tipo social ou modo de exprimir adequadamente os temas e estilos que estão no viés da elocução e da ação (*elocutio* e *actio*). Além disso, ele muda conforme o contexto retórico e a problematização que se liga ao produto das escolhas (*hexeis*) efetuadas na ação (*actio*).

Dito de outro modo, o *ethos* relaciona-se aos momentos históricos, sociais, ideológicos e pragmáticos. Dessa maneira, traz características de elementos ligados não somente à personalidade do orador, às suas atitudes e traços comportamentais, como também a todos os elementos que incidem sobre o retórico, entre eles a forma de sentir e apresentar signos corporais, gestos modos de dizer. Isso posto,

Para a constituição do *ethos*, afirma-se Eggs, “não é preciso se dar a aparência” de ser honesto e sincero, mas apresentar-se honesto e sincero para que o verdadeiro e o justo se imponham. É preciso apresentar-se (e ser percebido) como competente, razoável, equânime, sincero e solidário, demonstrar integridade discursiva e retórica [...] (FERREIRA, 2019, p.14).

A constituição do *ethos*, segundo Eggs, apud Ferreira (2019), faz-se com base em representações que não precisam ter traços de honestidade, tampouco de sinceridade. Mais precisamente, é necessário apenas apresentar-se como honesto e sincero, a fim de se obter a eficácia no ato retórico. Esta última “[...] deriva, de modo fundamental, da vocalidade que, por sua vez, implica competência pessoal e alicerça-se sobre uma fonte social que valida o falar” (FERREIRA, 2019, p. 21).

Logo, o *ethos* é moldado no discurso, por meio da linguagem. Ele é engendrado por um conjunto de traços de caráter e personalidade que o orador procura mostrar com o único objetivo de causar boa impressão. Vale ressaltar que as atitudes, os costumes e a moralidade fazem parte da historicidade do *ethos* e revelam traços de caráter do orador. A tais aspectos, dá-se o nome de

elementos pré-discursivos, concernentes ao currículo do indivíduo. De acordo com Ferreira (2019), trata-se de todos os traços históricos, sociais e culturais que envolvem o contexto retórico. Portanto, o *ethos* é uma:

[...]dimensão construída do orador e pelo orador, que, por ser humano, possui um passado conhecido ou não, um presente em que demonstra ou não competência oratória e um futuro que se sustenta a partir dos efeitos de sentido obtidos em um ou mais atos retóricos precisados temporal e espacialmente, responsáveis pela promoção e manutenção do status que se atribui a um sujeito – orador (FERREIRA, 2019, P.21).

Em suma, o *ethos* é uma faceta construída a partir das escolhas lexicais do orador para aflorar o sentimento do auditório. Faz-se presente a partir do *movere*¹⁰, do *delectare* e do *docere* na realização do ato persuasivo.

3.2 Pathos

Em sua *Retórica*, Aristóteles formula um método descritivo sobre as particularidades discursivas. O objetivo dessa obra é a observação das técnicas capazes de se levar à persuasão. O êxito do discurso depende da estrutura e do bom funcionamento do sistema retórico. Para tanto, devem-se considerar as três provas retóricas: *ethos*, *pathos* e *logos*, que precisam estar em consonância. Em outras palavras, elas são interdependentes na realização do ato retórico e, conseqüentemente, na persuasão do auditório. Como já nos ocupamos anteriormente da primeira dessas três provas, nesta subseção, tratamos do *pathos*, que trabalha com as emoções suscitadas no auditório.

Aristóteles (2005), conceitua o *pathos* como todos os sentimentos que causam mudança nas pessoas, fazem variar os seus julgamentos e são seguidos de tristeza ou felicidade. Para Ferreira (2015), trata-se de um argumento de natureza psicológica, vinculado à afetividade e que remete o auditório a um conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador consegue despertar no ouvinte. Assim,

Um discurso retórico precisa ser intenso e expressivo. Precisa também ser agradável ao auditório. Por isso, a habilidade de um orador pode ser medida por sua capacidade de impressionar menos ou mais, de acordo com sua habilidade de atingir as paixões de seus ouvintes, de atrair o interesse, de prolongar a atenção em busca da motivação para o estabelecimento do acordo pretendido (FERREIRA, 2015, p. 105).

¹⁰ *Movere* (emoção suscitada); *docere* (conhecimento transmitido); *delectare* (prazer oferecido).

O *pathos* é um argumento de ordem psicológica, pois está vinculado à afetividade. Por remeter a emoções e a paixões que o orador consegue suscitar no auditório, este último precisa ser bem estudado, pois as reações patéticas não se dão de forma linear ou igual. Diante disso,

Aristóteles ressalta que as paixões alteram o estado psicológico daqueles que as sentem e isso, por consequência, reformula uma concepção a respeito de determinada questão. Por fim, tal reformulação auxilia no processo de evocação de fantasias que atuam diretamente nas respostas, sinalizadas pela evocação de dor ou prazer (FIGUEIREDO; SANTOS JÚNIOR, 2020, p. 67).

Portanto, é por meio das paixões ilustradas por Aristóteles que saberemos quais sentimentos as letras das canções feitas no Amapá são capazes de evocar no auditório – ouvinte –, sejam de dor ou de prazer. De acordo com Aristóteles (2005), as 14 paixões são: a cólera, a calma, o amor, o ódio, o temor, a confiança, a vergonha, a impudência, o favor, a compaixão, a indignação, a inveja, a emulação e o desprezo. Todas elas despertam os mais variados sentimentos no auditório.

Na sequência, apresentamos um quadro do qual constam as paixões aristotélicas, para o deleite dos mais diversos sentimentos eufóricos e disfóricos. Para tanto, valemo-nos dos estudos de Aristóteles (2005), bem como de Figueiredo e Santos Jr., (2020):

Quadro 1: As paixões aristotélicas

1- Cólera	A cólera ou ira, é um desejo acompanhado de dor, que incita o sentimento da vingança, explicitado devido a algum desprezo contra alguém, sem haver razão para isso. Vale ressaltar que a cólera pode ser acompanhada pelo prazer de realizar uma futura vingança.
2- Calma	A calma é o contrário da cólera. Segundo Aristóteles, é a pacificação desta última. Sendo assim, é o “remédio” da ira. É o estado de tranquilidade, de domínio dos próprios sentimentos.
3- Amor	Aristóteles define o amor ou amizade, como o fato de querer para alguém aquilo que pensamos ser uma coisa boa, por causa desse alguém e não por causa de nós. É uma forte afeição por outra pessoa.
4- Ódio	Para Aristóteles, o sentimento de ódio é o contrário do amor. O filósofo estabelece diferenças entre o ódio e a ira. O primeiro consiste em um sentimento por determinada classe,

	por exemplo, odeiam-se os políticos corruptos; já a segunda é voltada a uma pessoa específica. Sente-se ódio de coisas materiais, tais como carro, casa etc.
5- Temor	Temor ou medo é o sentimento definido como desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, danoso ou penoso. Para Figueiredo e Santos Jr. (2020), trata-se da suposição de alguma situação danosa, que em breve pode nos afligir ou assolar aqueles que nos são importantes. Esse sentimento pode ser causado por pessoas ou por coisas.
6- Confiança	A confiança ou esperança, vem acompanhada do sentimento da expectativa de se encontrar uma solução favorável a alguma desventura. É o contrário do temor, pois, nesse caso, não é o sentimento de medo que assola; são pensamentos positivos de que tudo terá um final feliz.
7- Vergonha	A vergonha é a tristeza ou perturbação em relação a atos presentes, passados ou futuros, que levam à desonra. É a paixão que traz desgosto, relacionados a fatos que não são motivo de orgulho. Para Aristóteles (2005), a “vergonha é uma representação concernente à má reputação”
8- Imprudência	Imprudência ou desvergonha é o sentimento pelo qual a pessoa não tem vergonha de julgamentos sobre atos passados, presente ou futuros que poderiam causar desonra. É a indiferença a opiniões alheias sobre atos que podem causar vergonha social.
9- Favor	O favor é um serviço que a pessoa presta a um indivíduo sem esperar por nenhuma recompensa. Essa paixão tem como objetivo somente o interesse do favorecido.
10- Compaixão	A compaixão é o “pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa, ou um de seus entes queridos, e isso quando esse mal parece iminente” Figueiredo e Santos Jr., (2020): Trata-se, portanto, de um sentimento por outra pessoa que não merece sofrer.

11- Indignação	A indignação se opõe à compaixão. É o sentimento do pesar pelos sucessos imerecidos, ou seja, da injustiça proveniente da felicidade de alguém que não mereceu tal fortuna.
12- Inveja	A inveja é comparada à indignação, pelo fato de ser um pesar perturbador ante a um sucesso, embora não de pessoa indigna, mas igual e semelhante a nós. Na visão de Figueiredo e Santos Jr.(2020), é um sentimento de dor proveniente de bem possuído por outrem, quando não obtemos tal bem e gostaríamos de tê-lo.
13- Emulação	A emulação é o pesar manifestado pela presença de bens valiosos que nos é possível adquirir, sentido com respeito aos que são por natureza nossos semelhantes, não porque esses bens pertencem a um outro, mas porque não nos pertence também. A emulação se diferencia da inveja, pois a primeira não visa a destruir o que o outro tem, ao contrário da segunda.
14- Desprezo	O desprezo é o sentimento contrário à emulação. É a falta de estima por algo ou alguém. Essa paixão é manifestada quando a pessoa acredita não ter o que invejar de outrem, pois julga possuir tudo o que almeja em determinada instância.

Fonte: Elaboração própria, com base em Aristóteles (2005) e Figueiredo e Santos Jr. (2020).

As paixões anteriormente descritas são contempladas na teoria da Retórica. Pertencem ao campo da emoção e podem ser utilizadas pelo retor para facilitar a condução do seu auditório à persuasão. Mosca (2017) descreve que o *pathos*, por meio das paixões, em determinados discursos, pode provocar aderência ou repulsa a emoções que levam à ação humana. E aqui é necessário pontuar que ele ocupa lugar crucial no apelo à afetividade, tanto no auditório universal quanto no particular. Ainda nos dizeres de Mosca (2017, p. 18),

Se voltarmos nossa atenção para as funções envolvidas no fazer retórico, ou seja, o *docere*, o *movere* e o *delectare*, sem privilegiar a primeira, que é a do fazer saber, do instruir, vê-se claramente que delas decorrem estados passionais como o da compaixão, no caso do *movere* e do fascínio e sedução, produzidos pelo *delectare*. Paralelamente, se se voltar para a questão dos gêneros discursivos, tal como concebidos na Antiguidade greco-latina, notar-se-á a atuação das paixões em todos eles, do deliberativo ao epidítico, não estando ausentes do jurídico ou forense, embora nele controlado pelo raciocínio lógico. De fato, é o epidítico o gênero responsável por ser criador de comunhão em torno de certos valores e atuar como meio de adesão ou repulsão,

suscitando emoções que podem levar à ação. Não é sem razão que a teoria de Perelman – que está na origem da Nova Retórica – e de seus continuadores acerca desse gênero o colocam em pleno centro da atividade persuasiva, pelas ressonâncias que deixa e por seus efeitos duradouros. É quando o *pathos* ocupa lugar central no apelo à afetividade e na partilha de um universo de valores, tanto dos lugares comuns à humanidade, como do auditório particular a cada situação.

Portanto, fica evidente, que o *pathos* – sentimento suscitado pelo auditório – é primordial para estabelecer a eficácia do discurso, uma vez que o despertar da emoção leva o ser humano a realizar uma ação, tanto positiva quanto negativa. Para tanto, quem dará o tom do *pathos* será o *logos*, que compete à maneira pela qual o discurso será elaborado, como será posto ao auditório. A seguir, tratamos do *logos*.

3.3 Logos

A noção de *logos* não teve grandes mudanças ao longo da história, embora nosso foco recaia sobre o conceito em questão nos estudos retóricos. Nesse sentido, recuperamos, nesta subseção, alguns escritos de filósofos que tratam do tema.

De acordo com Aristóteles (2003), o *logos* é a instância do discurso, mais precisamente, a força da argumentação; ele é que direciona o auditório de forma emocional ou racional. Na visão de Meyer (2007a, p. 40), trata-se de uma maneira de responder algo a alguém, ou seja, um discurso em forma de resposta a um enunciado. Em outras palavras, é

[...] tudo aquilo que está em questão. Todo julgamento é uma resposta a uma questão que se coloca e é composto de termos que são formados como aderidos a questões que não mais se colocam e graças às quais é possível comunicar. As respostas respondem a questões que, por sua vez, podem levantar-se outras (MEYER, 2007a, p. 45).

Para Ferreira (2015, p. 26), o *logos* é a construção intelectual do discurso, que é, por sua vez, carregado de intencionalidades. Assim, para construir um bom discurso, o orador precisa pensar onde, para quem, quando, como e por que vai discursar sobre determinado tema. É importante frisar que a linguagem – ou seja, a instância do *logos* – é dotada de orientação argumentativa, pois nela existem a subjetividade do autor e o emprego de determinados vocábulos em detrimento de outros, o que revela a argumentação.

Em conclusão, assim como o *ethos* e o *pathos*, o *logos* é muito importante, em virtude das escolhas lexicais, que influenciarão diretamente na aceitação do discurso. Por isso, o orador precisa selecionar bem as palavras a fim de que esse seu discurso se torne eficaz.

Nessa esteira, buscamos conceituar o *ethos*, o *pathos* e o *logos*, a fim de observar com mais ênfase a relação desses tipos de argumento nas letras das canções, evidenciamos a pertinência da noção de Sistema Retórico, apresentada a seguir.

3.4 Sistema retórico

O sistema retórico é utilizado para estruturar o discurso de forma exitosa. Divide-se em cinco pilares, são eles: a invenção (*heurésis*), a disposição (*taxis*), a elocução (*lexis*), a memória (*memoriate*) e a ação (*hypocrisis*). Cada etapa tem uma finalidade diferente e, ao se juntarem, compõem o discurso latente.

A invenção, de acordo com Ferreira (2015), é nascida do latim *inventio* e ligada ao verbo *invenire*: descobrir, achar, encontrar. Essa etapa refere-se à imaginação produtiva ou criadora; é a capacidade criativa, assim como a descoberta ou a criação decorrente de estudo ou experimento de alguma coisa. Diz respeito à busca de todas as provas que servirão de sustentação ao discurso do orador, posteriormente apresentadas ao auditório. E aqui destacamos a relevância de conhecer esse auditório, ou seja, para quem se vai falar. Diante disso, é preciso buscar argumentos que poderão servir de sustentação para o discurso, para tanto, se faz necessário saber para que tipo de auditório o orador irá discursar. Deste modo, ele precisa saber qual o gênero escolher.

De acordo com Aristóteles (2012), existem três tipos de gêneros, a saber: o judiciário, o deliberativo e o epidítico. O gênero judiciário é voltado para o auditório que atua como tribunal. Liga-se ao tempo passado, pois julgam-se ações já realizadas. Já o gênero deliberativo ou político tem o auditório como assembleia; nesse caso, o tempo é futuro, ou seja, o auditório atua a fim de introduzir decisões para medidas futuras. Por fim, o gênero epidítico ou laudatório liga-se ao auditório por meio de um discurso voltado para enaltecer, elogiar ou glorificar alguma coisa. Manifesta-se por meio do tempo presente, embora recorra a argumentos do passado ou futuro. Logo, é nesta fase da invenção que se deve pensar em encontrar os melhores argumentos; é também neste momento que o orador pensa na utilização dos lugares retóricos (*tópoi*).

Já a segunda parte do sistema retórico compete à disposição (*taxis*). Tringali (2014) a identifica como a arte de organizar o discurso; constitui-se, no mínimo, de um começo, um desenvolvimento. Ela divide-se em partes essenciais, pois atribui-se um caráter didático ao discurso. Dessa maneira, ajuda a facilitar a memorização, assim como possui ideal de ordem, de unidade e explora o efeito estético do discurso. Ele, o discurso, é um organismo, e, nas partes que se relacionam entre si e com o todo, permite a personalização do modelo padrão de acordo com a engenhosidade do orador, ainda tem algumas divisões sutis que reforçam a impressão de um discurso uno. Muitos autores sinalizam quatro partes concernentes à disposição. A saber: o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração.

O exórdio, segundo Tringali (2014), é uma parte introdutória, na qual se estabelece o primeiro contato entre o orador e o público. Nesse momento, o auditório precisa ser preparado e

motivado a ouvir, no sentido de consolidar um canal que deve funcionar durante todo o discurso. Esse primeiro contato geralmente é marcado pela saudação – gentileza e humanidade; pela apresentação do orador – fazer-se ver; pelo encaminhamento do assunto – apresentação da questão, pelo mote – citação sugestiva e inspiradora de um tema; ou por uma prece – retórica sacra. Como vemos, o orador tem de estabelecer uma boa comunicação no início e durante todo o discurso; isso conquistará a simpatia do auditório, que, por sua vez, se tornará obediente, afável e atento.

No que tange à narração (*diegesis*), ela deve ser verossímil, clara e concisa, além de descrever os fatos que estão no centro da controvérsia no pressuposto da discussão. A narração é muito importante para alcançar os objetivos da argumentação. Nesta etapa o *logos* é essencial, já que o discurso, nessa fase, deve ser bem estruturado. Conforme Meyer (2007a, p. 48), a narração atém - se a exposição dos fatos. Reboul (2004, p. 56), pontua que ela precisa ser prática, nítida e acreditável.

A confirmação (*pistis*) é uma parte muito importante do discurso por concentrar as provas. Nela, defendem-se os próprios pontos de vista e refutam-se os argumentos dos adversários. A credibilidade do argumento depende da capacidade de o orador comprovar afirmativas. Embora o *logos* seja um ponto crucial nessa etapa, a confirmação recorre ao *pathos*, despertando piedade ou indignação. Nos dizeres de Reboul (2004, p. 56), “a confirmação é um conjunto de provas, seguido por uma refutação”. Refere-se, portanto, ao momento em que o orador escolherá o lugar para acomodar cada argumento, de acordo com a necessidade do seu discurso.

Acerca da peroração, Citelli (2005, p. 13) afirma que ela é o epílogo, a conclusão, ou seja, o momento final do discurso. Logo, é a fase em que se une a paixão ao argumento, a fim de encerrar a ação. Dessa maneira, as quatro etapas da disposição anteriormente mencionadas precisam estar bem estruturadas para que se tenha um excelente discurso.

A elocução (*lexis*), que compete a terceira parte do sistema retórico, podemos defini-la como “a redação do discurso retórico” (FERREIRA, 2015, p. 116); é a construção do texto, é o clímax de tudo que foi feito nas demais etapas. Para Tringali (2014), consiste no momento em que todo o empenho se concentra no nível verbal; é a arte de redigir o material encontrado e organizado, isto é, de produzir o texto. Na elocução, a retórica é entendida como a “arte de escrever bem”.

Nessa fase, há virtudes fundamentais, quais sejam, a adequação, a correção, a clareza e a ornamentação. A adequação – também chamada de conveniência ou decoro – tem como objetivo a qualidade da elocução. A linguagem não é independente; deve harmonizar-se com todos os valores internos e externos do discurso. A rigor, a elocução consiste em *apte dicere*, em dizer de

modo a realizar o objetivo do discurso, que é persuadir. No que tange à correção, ela é uma virtude imprescindível, pois, sem passar por essa etapa, a redação será comprometida e pode gerar resultados negativos. Já a clareza se superpõe até mesmo sobre a correção e a elegância. Com relação à ornamentação ou à elegância do texto, ela nos remete às qualidades estéticas do texto. Todavia, a beleza do estilo tem em vista reforçar a argumentação.

A memória (*memoriate*) é a parte do discurso em que utilizamos as nossas lembranças. Tringali (2014) salienta que ela exerce função peculiar na produção e execução do discurso e, por isso, está inclusa na ação. Na Retórica Antiga, a memorização não era apenas um dom da natureza, mas uma habilidade admirável. Sêneca, por exemplo, era capaz de repetir 2 mil palavras na ordem em que tinham sido ditas, bem como 200 versos na ordem correta e inversa. Isso posto, a memória é a faculdade de lembrar um relato feito por alguém, a partir de acontecimentos históricos dos quais se participou ou se foi testemunha, ou que estão fundamentados na vida particular do orador. Hoje, por desleixo, quase não temos a preocupação de memorizar assuntos, mas, na Antiguidade, essa era uma técnica de prestígio.

Tringali (2014) descreve dois tipos de memória: a natural e a artificial. A primeira é a que o homem recebe ao nascer, enquanto a segunda está relacionada àquela desenvolvida por meio de exercícios. Em suma, esta última compensa a primeira. Na Antiguidade, existia a Mnemônica, a disciplina responsável por desenvolver a memória, criada pelo poeta Simônides de Ceos. Trata-se de um recurso por meio do qual as ideias são associadas a lugares e imagens, como partes da casa e objetos que os compõem, para que o orador possa se lembrar do discurso memorizado diante de uma audiência. Para Quintiliano, o desenvolvimento da memória estava no processo de exercícios de repetição, que eram, a seu ver, a regra fundamental desse processo.

A boa disposição do discurso ajuda a memória, ou seja, um texto constituído de ideias bem-organizadas auxilia o processo em questão. Nesse sentido, o papel da memória na produção e execução do discurso é fundamental, pois facilitará o encantamento do auditório. Quando o orador não utiliza recursos para lembrar de seu discurso, é necessário ter bagagem de erudição, bem como domínio sobre o que vai falar.

Tringali (2014) enfatiza alguns meios de memorização na comunicação do discurso. O orador deve memorizá-lo por completo; caso não consiga, é possível lançar mão de roteiros ou esquemas com as ideias principais. Faz-se necessário que o auditório consiga preservar os pontos básicos do discurso. Por isso, cabe ao orador saber despertar a memória do público-alvo, por meio de recursos mnemônicos.

Por fim, chega-se à ação (*hypocrisis*), que compõe a última fase do sistema retórico. Nesse momento, o orador precisa fazer uma sinopse de todas as fases anteriores para que se tenha

eficácia na ação. Ela consiste no arremate do discurso. Ferreira (2015) reflete que esse é o momento em que ocorre a interação entre orador e auditório; é a emissão do discurso construído, com a finalidade de captar a atenção da audiência, bem como de persuadi-la. Por conseguinte, trabalha-se com os componentes emotivos da emissão da palavra: a gestualidade (*kinésica*) e a interação com o espaço (*proxêmica*). Nesse momento, o orador e o auditório “estão plenamente envolvidos no processo de transmissão e recepção do discurso, num contexto enunciativo-pragmático-interacional” (FERREIRA, 2015, p.139).

A ação enfatiza a relação entre o ato retórico e os objetivos que verificarão a eficácia do discurso, sempre em função da adequação à situação que o provocou. Ela mostra a capacidade do orador em lidar com argumentos, valores e hierarquia de forma harmônica e eloquente; além disso, tem por finalidade a definição da eficácia do discurso. Nesse sentido, os critérios éticos não podem ser desprezados, pois é natural que se avalie um objeto pelas suas consequências psicossociais na sociedade em que se dá o ato retórico.

Em síntese, com relação às bases da Retórica e da Argumentação, todas as etapas aqui descritas são necessárias para se ter um discurso eficiente, intenso e persuasivo. Feitas essas considerações, passamos a abordar os lugares retóricos, igualmente importantes para nosso trabalho.

3.5 Os lugares retóricos

Para Ferreira (2015, p. 69), os lugares (*tópoi*) são conhecidos também como “lugares comuns ou depósitos de argumentos”, isto é, um tipo de local em que se “guardam” os argumentos a serem utilizados pelos oradores. Em outras palavras, consistem em “grandes armazéns de argumentos, utilizados para estabelecer acordos com o auditório” (FERREIRA, 2015, p. 69). Os *tópoi* facilitam a escolha do argumento, e a eles o orador recorre para estabelecer acordos com o auditório. Dessa maneira, “o objetivo é indicar premissas de ordem ampla e geral, usadas para assegurar a adesão a determinados valores e assim re-hierarquizar as crenças do auditório” (FERREIRA, 2015, p. 69).

De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), os lugares designam rubricas nas quais os argumentos são classificados. Trata-se de agrupar o material necessário, a fim de encontrá-lo com mais facilidade em caso de precisão, daí a sua definição como “depósitos”. Esses autores os dividem em duas categorias: a da quantidade e a da qualidade. No entanto, outros teóricos admitem a existência dos lugares da ordem, do existente, da essência e da pessoa. Nesse

momento, iremos conceituá-los. Para exemplificar, valemo-nos da letra da canção “Tô em Macapá¹¹”, composta pelo amapaense Nivito Guedes:

Quer saber
Onde eu tô?
Tô no norte do Brasil
Eu tô em Macapá

Dançando marabaixo
Tomando gengibirra
Coisas de nossa origem
Tô falando do Curiaú
Tô no trapiche fortaleza e no quebra mar
Saboreando um sorvete de cupuaçu
Eu tô no meio do mundo

Do norte para o sul
indo para a fazendinha comer camarão no bafo
a volta rampa santa Inês ou na praça Zagury
comer um charque com farinha e açaí
É um paraíso na terra
E nada é igual aqui
tenho um amor do lado
Tô apaixonado por ti
arrepjado quando vejo este teu luar
alucinado com as ondas desse rio-mar
sentindo o sol raiando no antigo igarapé
A sua benção meu querido São José
(NIVITO GUEDES, 2006)



O lugar da quantidade é utilizado como argumento quando afirmamos que algo é melhor, a partir de motivos quantitativos. Segundo Ferreira (2015, p. 71), ele funciona “[...] como uma premissa maior subentendida, mas necessária para fundamentar a conclusão”. Ainda de acordo com o autor, ao utilizar números, o argumento se torna mais persuasivo. Por exemplo, mede-se o sucesso de uma música com base na quantidade de ouvintes que baixam a letra ou que sabem entoar a canção. Outro aspecto importante é o fato de o compositor utilizar o refrão, a fim de que o auditório consiga memorizar os versos. Pela repetição, ele consegue fazer com que os ouvintes se tornem dóceis; sua composição passa a ser entoada por várias pessoas e torna-se um sucesso. Na letra da canção apresentada, o lugar da quantidade é exaltado quando o orador utiliza nove pontos turísticos da capital – “Fazendinha, rampa do Santa Inês, praça Zagury, Curiaú, trapiche, Fortaleza, Igarapé, Meio do mundo, Rio [...]”, assim, torna-se mais fácil realizar o acordo prévio com o auditório.

Já o lugar da qualidade não é medido por números. Mais especificamente, “algo se impõe sobre os demais de sua espécie por ter mais qualidade, porque é único ou raro, original. O valor

¹¹ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/nivito-guedes/to-em-macapá/>. Acesso em 01 out. 2022.

do único, do raro, expõe-se por sua oposição ao comum, ao vulgar, ao corriqueiro” (FERREIRA, 2015, p. 71). Na letra canção “Tô em Macapá”, isso se observa no trecho “É um paraíso na terra / E nada é igual aqui”. Nele, o autor enfatiza que não existe lugar melhor; logo, a letra agrega uma noção de exclusividade, do único, do diferente. Todos esses argumentos trazem a força do lugar da qualidade e evidenciam a beleza da cidade; dessa maneira, o compositor exalta o lugar mencionado.

Com relação ao lugar da ordem, Ferreira (2015) considera que ele é evidenciado quando é afirmado “a superioridade do anterior sobre o posterior”. Na música transcrita, podemos inferir que o *ethos* só está feliz porque está em Macapá “Dançando marabaixo”, “Tomando gengibirra”, “Coisas de nossa origem”. Portanto, o lugar da ordem é afirmado por meio do raciocínio apodítico - autoritário, imperativo. Ainda de acordo com Ferreira (2015), nesse caso, criam-se princípios de ordem inquestionáveis, que não podem ser contestados.

O lugar do existente, por sua vez, é afirmado pela superioridade do que já existe – atual e real – sobre o possível ou o impossível. Na letra da canção, isso se verifica quando o compositor afirma claramente que a cidade é o melhor lugar em que alguém poderia estar: “um paraíso na terra / nada é igual aqui / tenho um amor do lado / tô apaixonado por ti”. Como vemos, não se trata de qualquer lugar, e sim do paraíso – segundo a Bíblia, um jardim aprazível onde Deus colocou Adão e Eva depois da Criação, também chamado de Éden. No sentido figurado, é o lugar em que reina a felicidade, o céu. “Os lugares do existente sustentam-se em um acordo sobre a realidade, e o orador esforça-se para tirar deles um aspecto inesperado, uma mudança de nível, uma nova concepção do já vivido” (FERREIRA, 2015, p. 74),

No que tange ao lugar da essência, ele é afirmado com base na superioridade de algo ou de alguém que melhor representa uma classe. Nessa esfera, destaca-se o melhor em comparação com várias pessoas ou com algo da mesma espécie. A letra da canção apresenta o lugar da essência na cidade de Macapá: em comparação com outras, o orador afirma que não existe lugar melhor, pois, a seu ver, ela é o símbolo maior.

Acerca do lugar derivado do valor da pessoa, trata-se do argumento utilizado para ressaltar características positivas como dignidade, autonomia, coragem e senso de justiça. Para Ferreira (2015), o ser humano é proeminente sobre todas as coisas. Em “Tô em Macapá”, não localizamos exemplos desse lugar, pois a composição volta-se para as belezas da cidade em questão, e não, especificamente, para pessoas.

Por fim, o lugar da tradição revela um conjunto de costumes, crenças, práticas, doutrinas e leis, transmitidos de geração a geração e que permitem a continuidade de uma cultura ou de um sistema social. No trecho “dançando marabaixo, tomando gengibirra, coisas de nossa origem”,

percebemos que o orador destaca o lugar da tradição, a partir da cultura do povo amapaense, com suas danças, bebidas e comidas típicas.

Como vimos, esses lugares retóricos são considerados grandes armazéns de argumentos cujo escopo é estabelecer acordos entre o orador e o seu auditório. Embora os principais sejam o da quantidade e o da qualidade, eles não são os únicos. Ferreira (2015), relembra que, na contemporaneidade, surgem novos lugares, dentre os quais os mais comuns são: o da juventude, o da beleza, o da sedução, o da diferença e o da saúde.

Feitas essas breves considerações acerca dos lugares retóricos, de grande valia para o presente trabalho, no qual verificamos a força deles para fixar o argumento sobre o auditório, abordamos, na sequência, as figuras de retórica. Além de, comentarmos sua relação com as letras musicais.

3.6 As figuras de retórica

As figuras de retórica ligam-se ao campo da elocução (*lexis*), que compete, como já informamos, à terceira parte do sistema retórico. De acordo com Ferreira (2015, p. 116), esta consiste na “redação do discurso retórico”. Trata-se, portanto, da construção do texto propriamente dita, ou seja, o clímax de tudo o que foi feito nas fases anteriores mencionadas. Para Tringali (2014), é o momento em que todo o empenho se concentra no nível verbal, pois é a arte de redigir um texto a partir do material encontrado e organizado.

Na elocução, a Retórica torna-se a “arte de escrever bem” e se divide em fases diferentes, assim como a invenção e a disposição. A elocução tem o seu momento próprio. Essa etapa contempla diferentes virtudes, entre elas a adequação, a correção, a clareza e a ornamentação, uma vez que todas essas categorias já foram abordadas, aqui focalizamos apenas a ornamentação, à qual se ligam as figuras de retórica.

A ornamentação – também chamada de elegância – é o momento em que o texto se reveste de qualidades estéticas, com vistas a reforçar a argumentação. Dito de outro modo, a ornamentação, por meio das figuras de retórica – como a metáfora, a metonímia, a sinédoque ou a repetição –, dá estilo e um caráter artístico ao texto, pois, como diz Vidal (2016), o orador pode fazer uso dessas figuras, que tornam o discurso mais emocionante, marcante e prazeroso. Isso posto:

O *ornatus* latino corresponde ao grego *Kósmos*, que é contrário de caos. *Ornamentum* significa “aparelho, tralha, equipamento, arreios, coleira, armadura”. Só depois quer dizer “insígnia, distinção honorífica, enfeite”. No *De Bello Gallico*, deve-se traduzir a passagem *naves [...] omni genere armorum ornatissimae* (III, XIV, 2) como “navios equipadíssimos de todo tipo de armas”. Isso significa que o sentido inicial de *Ornatus*

em Retórica não era “enfeite”, mas “bem argumentado”, “bem equipado para exercer sua função” o que quer dizer que não há uma cisão entre argumentação e figuras, pois estas exercem sempre um papel argumentativo [...] A Retórica a Herênio diz que a ornamentação serve para realçar, enriquecer aquilo que se expõe (*Exornatio est, qua utimur rei honestandae et collocupletandae causa, confirmata argumentatione* (II, 28, p. 118) (FIORIN, 2014, p. 27, grifos do autor).

As figuras de retórica são “operações enunciativas para intensificar ou suavizar o sentido de algum elemento do discurso. São, assim, mecanismos de construção do discurso. Para entender isso, é preciso vê-las dentro de um contexto mais amplo” (FIORIN, 2014, p. 10). De acordo com Abreu (2009, p. 109), as “figuras retóricas são recursos linguísticos utilizados especialmente a serviço da persuasão”. Já Citelli (2005, p. 21) entende que “são importantes recursos para prender a atenção do receptor naqueles argumentos articulados pelo discurso”. Reboul (2004, p. 114), considera que esses recursos são utilizados para embalar o prazer que eles podem transmitir. Ainda de acordo com esse autor, são do campo do *delectare* e pouco se relacionam com o *movere*.

As figuras de retórica têm sido investigadas por diversos teóricos ao longo da história. Há, portanto, uma variedade, no que tange à sua categorização. Todavia, no presente estudo, consideramos apenas as citadas em Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), Ferreira (2015) e Fiorin (2014). Dessa maneira, para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) e Ferreira (2015), as figuras de retórica são classificadas somente em três grupos: figuras de escolha, figuras de presença e figuras de comunhão.

As figuras de escolha têm a sua relevância na interpretação. Ao que parece, o seu modo essencial pode dar motivo a uma figura argumentativa. Como exemplos, podemos citar a definição, a perífrase, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a prolepse, a retificação e a correção. Com relação às figuras de presença, elas têm por efeito tornar presente, na consciência, o objetivo do discurso. Entre elas, destacam-se a sinonímia ou metábole, a onomatopeia e a hipotipose. As figuras de comunhão, por sua vez, são aquelas utilizadas pelo orador a fim de criar ou confirmar a comunhão com o auditório. Amiúde, essa comunhão é obtida por meio de referências a uma cultura, a uma tradição ou a um passado comum. Nessa categoria, encontram-se, por exemplo, a citação e a apóstrofe.

Todas essas figuras têm a persuasão como finalidade. Assim, há a possibilidade de escolher, por exemplo, aquelas com a capacidade de impor ou sugerir uma escolha, de aumentar uma presença, bem como de provocar uma feliz comunhão com o auditório.

Fiorin (2014), em sua obra “Figuras de retórica”, reúne-as em dois grandes grupos de figuras: as trópicas e as não trópicas. Para esse autor, o *tropo* é uma mudança ou uma operação de troca de sentido e insere-se em uma classe denominada “figuras de sentido”. Aqui, ressaltamos

que os estudos mais antigos consideram a palavra como representante da unidade básica do *tropo*, enquanto as pesquisas mais recentes defendem que a unidade do *tropo* é o discurso, e não mais a palavra. Por meio do discurso, o sentido literal de um termo é substituído por um sentido figurado, que aponta a ativar ou a atenuar o seu valor argumentativo.

O pesquisador também discute o papel argumentativo das figuras de retórica e defende que todas elas, sem ressalva, exercem sempre a função argumentativa. Em contrapartida, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) atestam que nem todas as figuras têm papel argumentativo, uma vez que são apenas recursos de estilo. Já na visão de Reboul (2004), a figura pode ser tanto retórica quanto não retórica – figuras poéticas, humorísticas e de palavras. Para esse autor, elas só serão de retórica quando apresentarem um poder argumentativo.

Acerca desse tema, Tringali (2014) menciona o papel da amplificação e da ampliação. A seu ver, ambas não podem ser confundidas, uma vez que a segunda é um conceito secundário, ao passo que a primeira, é realmente um conceito desafiador na história da Retórica e, particularmente, na elocução. A ampliação simplesmente alonga o volume do discurso em quantidade, recorrendo a recursos estilísticos. Já a amplificação consiste em realçar e potencializar o discurso; a quantidade se transforma em qualidade. Amplifica-se para convencer, comover e agradar. Se efetiva sobretudo, mediante figuras de retórica apropriadas, que acrescentam, ao caráter utilitário do texto, um caráter estético. Tringali (2014) cita Quintiliano, ao destacar o papel da amplificação como a alma da elocução.

Em relação aos estilos oratórios, o pesquisador menciona Teofrasto, o primeiro a dividir os estilos em três categorias, a saber: o estilo simples, o médio e o elevado. Cada tem uma finalidade, relacionada ao grau de sofisticação com que se elaborava a elocução do discurso. Embora não haja exclusividade de estilo, é comum haver a predominância de um deles em determinado discurso.

Ainda de acordo com Tringali (2014), o estilo simples diz respeito ao plano humilde e comum, ou seja, é o que mais se aproxima do linguajar corrente; deve ser claro, não pode chamar muita atenção sobre si, faz pouco uso das figuras de retórica e é mais apropriado quando se pretende doutrinar e convencer, principalmente, por meio da narração e da argumentação. Porém, há que se ter cuidado na aridez e na frieza. O estilo médio, que pode ser moderado ou temperado, caracteriza-se por sua simplicidade, porém ele não é transparente. Torna-se mais útil, quando avulta o objetivo de agradar. Já o estilo sublime ou elevado, refere-se à magnificência da linguagem, obtida por meio da harmonia da construção das frases e pelo uso das figuras. Esse tipo supõe, como base, a elevação de ideias e a força das paixões. Seus lugares preferidos ocorrem

no exórdio e na peroração. Sem embargo, é preciso cuidar para que o discurso não fique por demais ornamentado e perca sua força argumentativa.

Na visão de Vidal (2016), as definições de figuras de retórica evidenciam o seu poder altamente argumentativo dentro do discurso, pois elas causam, no auditório, uma forte atração, da qual decorre a persuasão. Em suma, essas figuras são utilizadas de acordo com cada auditório e, para escolhê-las, é preciso que o público partilhe as mesmas informações; caso contrário, o principal objetivo das figuras – isto é, o de facilitar a adesão ao argumento – ficará prejudicado. Com efeito, é importante frisar, ainda, que elas fazem parte também de um momento de invenção (*inventio*), em que o orador pensa o que vai dizer, por conseguinte, são materializadas dentro do *logos*, no qual acontece o discurso.

Feita essa apresentação acerca do quadro teórico da Retórica e da Argumentação, de onde advém o aparato teórico-metodológico que fundamenta nossa investigação, passamos ao capítulo da análise do *corpus*. A interface empreendida entre o contexto histórico do estado do Amapá subsidia também nossa análise.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO: A CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DO ETHOS DAS MULHERES AMAPAENSES EM LETRAS DE CANÇÕES DO AMAPÁ



*Nasci pajé nessa floresta
Na tribo das Icamíabas
Em ninhos tiro a minha sesta
Moro nos cachos da bacaba
A lua cola em minha testa
O sol conduz minha tiara
O arco-íris cor empresta
Pra eu pintar a minha cara
Toda a sumana da floresta
Possui um quê de arara rara
Isso em mim o riso atesta
Não abro mão de algazarra...
Eu canto, danço, faço festa
Para pessoa iluminada
Mas se o mau se manifesta
Me torno a onça pintada
Nasci pajé nessa floresta
Versão humana da Iara
A voz da tribo que contesta
Unida com os Nambiquara
Aqui no meio da floresta
Eu canto a cura na ocará
A saracura me empresta
Curare contra (a) caruara...*

(CRISTOVÃO BASTOS e JOÃOZINHO GOMES, *Yárica*, 2021¹²)

Esta seção é dedicada à análise do *corpus*. Para tanto, compõe-se de duas subseções. Na primeira, apresentamos os procedimentos metodológicos empregados no exame *do corpus*. Na segunda, passamos à análise propriamente dita.

4.1 Procedimentos metodológicos

Como já dito anteriormente, o *corpus* da presente pesquisa compõe-se pelo gênero musical letra de canção, tomado aqui como texto. No nosso caso, partimos da temática da mulher amapaense em letras de canções, o que nos provocou intensa curiosidade em saber quem é essa mulher representada por compositores do sexo masculino. A escolha baseou-se em produções culturais cuja finalidade é comover e persuadir o auditório-ouvinte. Desse modo, pretende-se investigar a identidade da mulher amapaense. Dentre as várias instâncias que compõem as canções musicais, selecionamos — em função de sua grande representatividade — a letra. A

¹² Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/08/20/patricia-bastos-voz-do-amapa-sauda-dia-da-amazonia-com-o-single-yarica.ghtml>. Acesso em 28 set. 2022.

seleção de canções escritas por homens deveu-se à dificuldade do acesso a letras escritas somente por mulheres, pois, durante décadas, os materiais foram produzidos por homens na literatura, na história, na filosofia ou na música.

No que tange às canções, a primeira, *Igarapé das Mulheres* (1990), do compositor Osmar Junior, lançada em 1990, foi escolhida por ser a primeira letra de canção cujo tema era a mulher amapaense na MPA. Logo, trata-se da produção mais antiga. A segunda, *Negro de Nós* (1998), do compositor Illan do Laguinho, foi selecionada porque, embora enalteça a mulher, reforça o olhar para a mulher negra amapaense. A terceira, *Meninas da Amazônia* (2004), de autoria de Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel, aborda a mulher amapaense, sobretudo, as que vivem nas margens dos rios, longe de grandes centros urbanos. A quarta, *Eu sou caboca* (2009), dos compositores Celso Viáfora e Joaozinho Gomes, focaliza a mulher cabocla, fruto de uma miscigenação entre índios e portugueses, da qual nasce uma nova identidade amapaense. Por fim, a quinta, *Mulheres da floresta* (2020), de Fernando Canto e Zé Miguel, é um texto muito atual que trata da mulher em meio à floresta.

As letras foram veiculadas, sobretudo, por meio do rádio e da televisão e, no caso das canções de Viáfora e Joaozinho Gomes e de Fernando Canto e de Zé Miguel, elas foram transmitidas pela internet. Todas apresentam um distanciamento temporal que nos permite observar os tipos de *ethé* nelas construídos acerca da mulher amapaense.

Em nossa análise, visto que o texto não pode ser analisado de forma isolada, trilhamos o seguinte percurso: primeiramente, procedemos à identificação da identidade da mulher amapaense, com base na observação dos aspectos históricos de produção amplamente abordados na 1ª e na 2ª seção, além de quatro entrevistas gravadas com compositores da música amapaense.

Em relação às quatro entrevistas realizadas, elas foram utilizadas como procedimento de coleta de dados e podem ser classificadas como semiestruturadas. Para Manzini (2012), elas são compostas de tema, roteiro e perguntas abertas e fechadas. As entrevistas se justificam uma vez que o material textual sobre a música popular no Amapá é escasso. Diante disso, têm a finalidade de coletar informações sobre a MP. Foram realizadas na cidade de Macapá-AP, em local aberto e em datas diferentes, ao longo do ano de 2022. Os entrevistados foram: Fernando Canto, Osmar Júnior, Zé Miguel e a intérprete Silmara Lobato. No que concerne ao registro, foram filmadas, gravadas e posteriormente foi feita a transcrição, a partir da reprodução dos relatos dos entrevistados – a gravação –, que gerou o segundo exemplar – material escrito –, em conformidade com o primeiro. Embora não tenham sido analisadas, deram suporte para as análises das letras das canções, como fonte auxiliar. As entrevistas se encontram, na íntegra, nos apêndices do trabalho. Com isso, situamos o contexto retórico de produção do *corpus*.

Em seguida, passamos ao exame da identidade da mulher amapaense, em consonância com os aspectos teóricos abordados na 3ª seção. Para tanto, partimos da premissa de que a identidade da mulher amapaense é representada a partir da “imagem mais efetiva no discurso” (MEYER, 2007, p. 34-35). Em outras palavras: A identidade da mulher, nessa pesquisa é feita a partir dos “traços de caráter que o orador mostra ao auditório para dar uma boa impressão. Incluem-se nesses traços as atitudes, os costumes, a moralidade, elementos que aparecem na disposição do orador” (FERREIRA, 2015, p. 21).

Assim como os mecanismos retóricos e argumentativos, no que tange aos lugares retóricos e às figuras de retórica encontrados nas letras das canções dos compositores em questão, Figueiredo (2014, p. 132) relaciona a possível afinidade entre as figuras de retórica e a constituição do *ethos* do orador. Mais especificamente, “Essa ideia se faz possível uma vez que as figuras utilizadas pelo orador em seu discurso nada mais são do que escolhas linguísticas e estilísticas [...]” (FIGUEIREDO, 2014, p. 132).

Ainda sobre a seleção do *corpus*, as letras foram colhidas por meio do acesso ao YouTube, pela internet. Assim, a partir desses mecanismos retóricos, foram efetuados recortes para as análises.

Acerca da análise, é imprescindível destacar que ela é de cunho qualitativo e comparativo, e tem a finalidade de verificar a incidência dos argumentos retóricos e argumentativos nos cinco textos. De maneira a organizar a análise elaboramos um quadro demonstrativo que darão suporte a análise, principalmente, no que tange os objetivos 2 e 3 da pesquisa. Esse quadro será apresentado a cada texto analisado.

É importante frisar, que como a mulher não tem voz no texto e, por conseguinte, sua identidade é construída, no discurso, pelas impressões do orador.

A seguir, passamos à análise das letras das canções, de acordo com as categorias analíticas adotadas.

4.2 Igarapé das Mulheres: Osmar Júnior (1990)

Figura 6: Osmar Júnior



Fonte: SelesNafes.com (2014)¹³

O autor da canção, Osmar Junior Gonçalves de Castro, nasceu em Macapá no dia 14 de junho de 1963, no bairro do Laguinho. A música esteve presente em sua vida desde criança. Além de cantor, Osmar Junior é compositor e poeta brasileiro. Em seu estado natal, é, carinhosamente, chamado de “poetinha amapaense” e está entre os principais representantes da música local, atrelada a uma linguagem poética.

O cantor relembra que, aos 14 anos, estudou violão com o maestro Oscar Santos — como já dito anteriormente —, um dos pioneiros da música no estado, aos 17, atuou também como contrabaixista e guitarrista em diversos conjuntos musicais de Macapá. Ainda, segundo o compositor, seu conhecimento de música vem do desejo de compartilhar, de forma musicalizada, os saberes identitários da cultura do povo amapaense. Em suas palavras:

E o que eu fiz foi sentir que a ilha, o Amapá, na década de 80, quando nós recebemos Rock, a Lambada, o Brega, o Axé, o início do Sertanejo, então, eu olhava pra aí e não via praticamente nada que nós poderíamos chamar de autoral ou raiz, original nosso. Isso lá em 1979, 80, eu vim tocando a música dos outros durante 8 anos, mas eu sempre tive esse medo de olhar para trás e não me ver como alguém que produziu alguma coisa. Por mais que eu seja apaixonado pela música popular mundial, todas as músicas, eu sabia que se eu não fizesse alguma coisa, eu ia chegar ao final com uma grande frustração, e assim então eu observei as fronteiras da gente e as influências que nós temos que a música ela passeia dentro da alma humana de uma forma muito diferente[...] (OSMAR JR, 2022, acervo pessoal).

¹³ Disponível em: <https://selesnafes.com/2014/03/ja-fui-muito-errado-nessa-vida-diz-osmar-junior-sobre-drogas/>. Acesso em: 10 out. 2022.

Em meados de 1980, iniciou sua trajetória como compositor. Participou de festivais universitários e, em 1989, produziu o LP "Sentinela Nortente", do cantor amapaense Amadeu Cavalcante, um dos marcos de transformação da música popular feita no estado. Além do LP de Cavalcante, também foi produtor dos discos "Vida Boa", de Zé Miguel, e "Estrela do Cabo Norte", o segundo de Amadeu Cavalcante.

O poetinha amapaense lançou seu primeiro disco em 1991, intitulado "Revoada", com algumas canções que se tornaram sucesso, tais como "Pedra do Rio", "Igarapé das Mulheres" e "Pra Nunca Mais". Quase oito anos depois, veio a público o seu segundo álbum, "Quando Voltam os Guarás". Vale ressaltar que Osmar Júnior é um dos fundadores do "Movimento Costa Norte",

Eu acho que é aí que eu entro, respeitando ao grupo Pilão, nós temos toda uma história do Grupo Pilão para trás, mas a minha referência chega ao grupo Pilão, principalmente, com Fernando Canto. Então, o que acontece, eu fundo o "Movimento Costa Norte", eu, Amadeu Cavalcante, Val Milhomem e Zé Miguel, os quatro. (OSMAR JR, 2022, acervo pessoal).

A parceria com os outros compositores do Amapá é considerada um marco na história do cenário da música popular amapaense, pois, a partir do "Movimento Costa Norte", houve divulgação e difusão da MPA. O compositor tornou-se um dos valorizadores da preservação ecológica e da música afro-amapaense, ao desenvolver projetos na União dos Negros do Amapá (UNA).

No que concerne ao título "Igarapé das Mulheres", é lícito destacar os termos "igarapé" e "mulheres". O primeiro provém do tupi *ygara*, que significa "canoa", e *pé*, cujo significado é "caminho". Já o segundo termo¹⁴ advém do latim *mulier*, *muliēris* e, nesse caso, há duas associações que funcionam como um jogo de palavras: por um lado, o termo *mollis*, no sentido de frágil, maleável ou delicado; por outro lado, o verbo *molere*, referente a moer, utilizado no sentido de uma figura forte. A seguir, apresentamos a letra da canção:

Igarapé das Mulheres¹⁵

O tempo leva tudo
O tempo leva a vida
Lá fora as margaridas fazem cor
Eu lembro a alegria,
Boiar naquelas águas
E ver as lavadeiras lavando a dor
E lavavam a minha esperança perdida,
De crescer lá no igarapé



¹⁴ Disponível em: <https://etimologia.com.br/mulher/>. Acesso em 10 out. 2022.

¹⁵ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/osmar-junior/968335/>. Acesso em 10 fev. 2019.

E lavavam o medo que tinha da vida
 E agora o meu medo o que é?
 A minha nave, um tronco navegava
 As estrelas, entre as palafitas
 E as lavadeiras
 Nas minhas aventuras, poraquê
 Pirara, piranha peixe-boi, boto igara
 E lavavam a minha paixão corrompida
 As mulheres do igarapé
 As Joanas, Marias, Creusas, Margaridas,
 Lavarão o que ainda vier.

O primeiro verso tem início com uma reflexão do orador sobre o viver e a potência inexorável do tempo. O orador vale-se de seu conhecimento racional para projetar a perda por meio de uma questão de fato: uma disputa sobre evidências e caminhos de interpretação do existir. No fundo, trata-se de uma disputa entre o que é bom, desejável e útil para o homem (a vida) e o desacordo natural com a própria inevitabilidade da morte. Essa representação é reforçada no depoimento do compositor da canção, como podemos verificar:

[...]o Igarapé acima de tudo, ela é uma fotografia de um tempo muito bom que eu sei que não vai voltar mais, que tá bem ali, enterrado ali e que é de vocês, é um presente para vocês pra sempre, nada disso é meu, inclusive, antes de partir deixar Igarapé para o povo amapaense (OSMAR JUNIOR, 2022, entrevista).

Desse modo, mostra-se, na *inventio*, um argumento, aqui visto como unidade essencial para avançar no tema de valorização hedônica do existir: levar o auditório a refletir sobre fatos e valores, a fim de progredir nas afirmações que expressam conhecimentos, entendimentos e compromissos do homem com seu próprio existir. O viver implica escolhas e gestos interpretativos.

Se, em um primeiro momento, o orador faz uma reflexão ampla sobre o existir, os três versos subsequentes — “Lá fora as margaridas fazem cor / Eu lembro a alegria, / Boiar naquelas águas” — remetem o auditório ao cotidiano: o tempo tudo leva, mas, lá fora, as margaridas fazem cor. Assim, a singeleza do viver está no florir colorido de um elemento fundamental para o bem viver: o que brota e dá cor ao mundo. Por isso, talvez, o orador evoque a memória (eu lembro) e, com isso, faça alusão ao passado: era bom boiar nas águas. Nesse sentido, estabelece retoricamente um raciocínio causal: no fim, perderei, porém, vivi a alegria de estar onde estive. O percurso argumentativo é explícito: estabelecer a necessidade de relação entre dois fenômenos: o presente e o passado.

A flor margarida significa inocência, juventude, sensibilidade, pureza, paz, bondade e afeto. A margarida, flor cujo nome científico é *Chrysanthemum leucanthemum*. Ela também é conhecida como malmequer, crisântemo, bem-me-quer, bonina, margarita, margarita-maior,

malmequer-maior, malmequer-bravo e olho-de-boi. A margarida no texto é a grande metáfora do exterior do homem: nela, há cores e o poder de “fazer”. Quanto a “boiar”, que pode ser lido em sentido estrito, é também um verbo que remete ao navegar pelo existir e, portanto, tem cunho metafórico. Logo, trata-se de assumir uma posição não natural no caminhar. De algum modo, o ato de boiar imprime à água o poder de conduzir, menos ou mais aleatoriamente, o próprio homem. Destarte, os versos criam identificação, um recurso retórico muito utilizado para aproximar o orador de seu auditório: o passado agradável e repleto de sonhos não autocontrolados plenamente.

Nos versos “E ver as lavadeiras lavando a dor / E lavavam a minha esperança perdida”, o processo de construção dá-se por meio da analogia: o tempo leva tudo, porém as lavadeiras lavam os males do existir, ou seja, a dor e a esperança perdida. Assim, os versos dramatizam a perspectiva retórica mediante um paradoxo: comparam-se dois fenômenos distintos - um real que é evidenciado pela dor e o outro fictício “a esperança” - para avaliar o ato de estar no mundo. O contexto está reproduzido e segmentado, simultaneamente, entre o real, o fictício e as impressões do mundo. Numa espécie de figura mística e poderosa, a mulher que lava a roupa lava também as imperfeições e os sofrimentos do orador. As lavadeiras são agentes de mudança e, nesse sentido, membros sociais com capacidades especiais; detêm o poder de transformar o não desejado em um bem que impulsiona positivamente o estar no mundo. A confiança que o orador deposita nos poderes da lavagem é irrestrita: eles são capazes de purificar os males e motivar o caminhar. Isso se confirma nas palavras do próprio autor que, em entrevista, ratifica o pensamento de que a mulher é uma figura mística e poderosa:

É a força da mulher. Eu conheci desde pequeno as prostitutas, as lavadeiras, as beatas, mas uma coisa eu fiquei impressionado com as prostitutas e as lavadeiras. E isso me marcou muito, sabe. Marca até hoje, que é a capacidade de criar filhos e com severidade e honradez. Eu conheço vários homens que hoje são juízes, engenheiros, pais de família, grandes operários, pilotos de barcos. São filhos dessas mulheres, elas não criavam 1 ou 2, elas criavam 12, 15. E hoje a gente não consegue criar nem 2, né, entendeu? Então, quem foi que inventou essa dificuldade? Porque a mulher é imprescindível, a mulher é Deus. Porque o seguinte, o homem também, mas a mulher é maravilhosa. A gente é muito falho perante a mulher. Então, Igarapé, me redime muita coisa, me mantém acordado para muitas coisas. (OSMAR JUNIOR, 2022, acervo pessoal).

Em síntese, o tempo tudo leva, entretanto, as lavadeiras purificam o mal-estar do mundo para os que ainda aqui estão. O poeta recorre à memória para exaltar a tarefa arduamente cumprida, cotidianamente por uma profissional do lavar.

Vale lembrar que a profissão das lavadeiras¹⁶ era atribuída às mulheres que lavavam a roupa de outrem e utilizavam os lavadouros públicos; no caso da letra da canção, elas utilizavam os igarapés. Lavavam a roupa de famílias abastadas, assim como de outras com menos recursos, residentes em locais onde não havia água canalizada e eram escassos os lavadouros. Para essas mulheres, o dia começavam cedo, pois era necessário conseguir um lugar no lavadouro, no melhor local da ribeira, com água limpa, de forma a evitar a água proveniente das outras lavagens. A lavadeira lançava mão de utensílios simples, como uma pequena escova, um regador e uma banheira de alumínio, e de materiais como o anil, o cloreto em pó — para branquear a roupa de forma mais rápida — e o “sabão azul” ou sabão artesanal.

No transporte da roupa, também se usavam cesto de vime branco, chamados “cestos de roupa”. Após a lavagem, a roupa era acomodada nas banheiras ou nos cestos, colocados à cabeça. Para proteger a cabeça e ajudar a manter o equilíbrio durante a caminhada, utilizava-se um pano enrolado em forma de coroa, sobre o qual se colocava a banheira.

Dessa forma, os versos da canção vêm carregados de emoção, pois a memória traz à tona uma profissão em evidente extinção.

Nos versos “De crescer lá no igarapé / E lavavam o medo que tinha da vida / E agora o meu medo o que é?”, a identidade construída pelo poeta é o de creditar confiança em uma abnegada mulher que, para além do esforço físico da lavagem das roupas, simbolicamente representava a força de abolir os males que afligiam o ser que crescia no igarapé. A mulher lavadeira se extinguiu no tempo e, diante disso, o poeta se pergunta: “E agora, o meu medo o que é”? A força da interrogação é meramente retórica: a questão destina-se a pedir uma resposta mental a partir das crenças do próprio auditório, de sua bagagem cultural, da forma como encara o existir. Não há mais lavadeiras e, portanto, não há quem lave os males. A pergunta diviniza e reforça uma identidade criada no passado: a missionária da purificação.

Em Retórica, um orador pode criar desafios e encontrar soluções em função da complexidade real ou percebida por ele. Aqui, o poeta transporta o auditório para um mundo onírico, mas altamente verossímil. Para encontrar o “salvar-se”, recorre-se à cultura, às raízes que o criaram e o moveram pelo mundo. Assim, o seu existir é situado em um contexto: para os males da vida, o serviço das lavadeiras de sua terra. Dessa maneira, ressalta-se a identidade das lavadeiras: cria-se uma reputação confiável, introduz -se positivamente a figura dessa mulher, inserida em um contexto verossímil e centrada na retidão moral pela prática do bem e pela virtude

¹⁶ Disponível em: <https://cultura.madeira.gov.pt/sabias-que-1/2021-profiss%C3%B5es-tradicionais-lavadeira.html>. Acesso em 05 out. 2022.

da abnegação e da constância. As atitudes colaboram para reforçar positivamente a imagem de uma pessoa, e o resultado avaliativo é positivo.

Segundo Campbell *et al.* (2016), o *ethos* é multidimensional e afetado por quatro fatores: autoridade (pessoa especialista, qualificada, inteligente e confiável); credibilidade (conhecimento e experiência prática, percebida como honesta, preocupada com o bem da comunidade); dinamismo: (grau de assertividade, força, energia) e identificação (associar-se em estreita colaboração com uma pessoa ou grupo).

Na figura da lavadeira, o orador do poema reúne, então, os elementos fundamentais da constituição do *ethos*: *prhónésis* (verdades sociais, prudência), *areté* (excelência moral) e *eunoia* (bem estar da comunidade). Em nossos tempos, os valores clássicos podem ser considerados atos ligados à competência, credibilidade, identificação e dinamismo. De um modo ou de outro, todos esses elementos constituintes do *ethos* estão marcados na canção.

Nos versos “A minha nave, um tronco navegava / As estrelas, entre as palafitas / E as lavadeiras / Nas minhas aventuras, poraquê / Pirara, piranha peixe-boi, boto igara / E lavavam a minha paixão corrompida”, a representação onírica do passado ganha força: a fantasia do navegar entre as estrelas em cima de um simples tronco. O espaço, com suas particularidades, fornecia a aventura e as paixões. Quando más, eram “lavadas” por uma mulher.

Em “As mulheres do igarapé / As Joanas, Marias, Creusas, Margaridas / Lavarão o que ainda vier”, finalmente observamos o futuro. A grande metonímia das lavadeiras representadas em nomes comuns impulsiona esse tempo: “lavarão o que ainda vier”. O efeito retórico é ligado aos padrões de avaliação, isto é, há o compromisso ético de continuar sua missão no futuro. O compromisso é com a ação permanente de cumprir uma missão.

Nesse sentido, podemos afirmar que a identidade da mulher amapaense é construída pelos meios naturais de constituição dos aspectos retóricos: por meio de pistas que configuram o caráter e o modo de ser do próprio orador. Na canção, porém, o esforço retórico se dá pelos gêneros *epidítico*, já que o objetivo é exaltar as qualidades daquelas mulheres e pelo gênero *Judiciário*, pois o propósito comunicativo é estabelecido por meio do justo e o injusto sobre a passagem do tempo. Logo, o princípio que dignifica o feminino é laudatório; o orador soma as virtudes vistas numa pessoa que, mesmo calada, faz ecoar um jeito virtuoso e poderoso de ser.

Com base nessa análise, o seguinte quadro é proposto:

Quadro 2: Igarapé das Mulheres

IGARAPÉ DAS MULHERES	Osmar Junior (1990)
TEMA:	A MULHER AMAPAENSE: o trabalho e seus efeitos.
COMPONENTES DO <i>ETHOS</i>:	a) ATITUDES: as mulheres do Igarapé lavam a dor, a esperança. o medo da vida, a paixão corrompida; b) COSTUMES: Joanas, Marias, Creusas, Margaridas, mulheres do Igarapé, lavam o passado, o presente e o futuro; c) MORALIDADE: as mulheres são purificadoras; têm a missão diária de “lavar” os dissabores do existir.
MECANISMOS RETÓRICOS	a) LUGARES: da qualidade, da ordem; b) FIGURAS: metonímia (a parte pelo todo: Joanas, Marias, Creusas, Margaridas representam TODAS as lavadeiras; metáforas: lavar = purificar roupas = paixões; c) PATHOS: A paixão se dá por meio da confiança; d) LOGOS: objetivo do orador é <i>movere</i> — emoção suscitada. e) GÊNEROS: Epidítico, já que o objetivo é exaltar as qualidades daquelas mulheres e Judiciário, pois o propósito comunicativo é estabelecido por meio do justo e o injusto sobre a passagem do tempo.
RESUMO DO <i>ETHOS</i>	Disciplinadas, as mulheres lavadeiras do Igarapé cumprem a rotina de contribuir para a purificação dos males que afligem os moradores de sua região. No poema, assumem um valor místico, ligado à purificação da alma.

Fonte: Elaboração própria.

4.3 Negro de Nós: Illan do Laguinho (1998)

Figura 7: Illan do Laguinho



Fonte: Alcinea (15/05/2021)¹⁷

Illan Rosa da Silva nasceu pelas mãos da parteira Izabel Cardoso do Nascimento, no dia 12 de maio de 1960, no bairro do Laguinho, próximo ao poço da boa hora. Faleceu em 2015, na pós-operatória, em decorrência de uma cirurgia. Ele era conhecido por Illan do Laguinho, em homenagem ao bairro em que nasceu e passou toda sua via. O compositor era Bacharel em Direito, policial civil, mas o que gostava de fazer era o trabalho com a música. Foi um grande compositor, cantor, poeta e um dos mais famosos intérpretes de samba-enredo da cidade de Macapá, não só do estado do Amapá, mas também do carnaval carioca, suas composições reverberam a identidade da população brasileira.

A letra da canção é composta por Illan do Laguinho, embora tenha se popularizado na voz de Silmara Lobato, vocalista da banda “Negro de Nós”. A história do conjunto musical foi marcada pelo compositor em questão, uma vez que o grupo ficou conhecido pelo nome da canção. Suas composições caracterizam-se por prestar homenagem à cultura do estado em questão. De acordo com Silmara Lobato (2022),

¹⁷ Disponível em: <https://www.alcinea.com/memoria/centro-cultural-illan-do-laguinho-sera-inaugurado-quarta-feir>. Acesso em 10 out. 2022.

A música Negro de Nós, ela é de autoria do Illan do Laguinho, que foi um grande amigo colaborador do Negro de Nós desde no início sempre foi muito, muito junto da gente. Ele era muito amigo do Walber. E a gente estava em pleno de trabalhos do primeiro CD [...]. E aí, o Illan disse, olha, eu tenho uma música que tem tudo a ver com o trabalho de vocês. Já que o nome é Negro de Nós, a música tem tudo a ver e eu queria poder mostrar para vocês. O Illan não tocava nem um instrumento musical, mas ele compunha letra e música junto e só de uma vez, ele dizia assim “quando a música vem, ela vem inteira. Ela vem, completa. Eu já escrevo, eu já sei a melodia na minha cabeça, eu já sei como ela vai ser e aí, o que que eu faço? Eu escrevo, depois eu vou e gravo, naqueles gravadores eu gravo e é assim que eu componho”. E era assim completamente autodidata, era fantástico. Um grande compositor, inclusive da escola Boêmio do Laguinho, na qual eu também sou intérprete e compositora agora. E, assim, ele chegou e mostrou a música para a gente. Ele disse assim, “olha o nome dessa música é Dandara”. Só que aí o Walber sempre teve esse olhar visionário, disse assim: “rapaz, essa música tem tanto a ver com a gente, que eu queria poder colocar o nome dela de Negro de Nós. O Illan disse: “Pode”, “eu posso?” Ele perguntou para o Illan. E ele respondeu: “rapaz, a música é de vocês. Vocês podem fazer o que vocês quiserem”. E aí a música que antes era Dandara se transformou em Negro de Nós. (SILMARA LOBATO, 2022).

A letra é uma homenagem à população negra do bairro do Laguinho, sobretudo às mulheres negras do bairro, pois, segundo Silmara Lobato, em entrevista a nós concedida, que foi utilizada para a produção de dados - a música foi inicialmente intitulada “Dandara”. A seguir, apresentamos os versos da canção:

Negro de nós (1998)

Negro tua cor e tua raça
 Negro tua cor e tua raça
 É um verso de amar, é um grito de amor
 Negro é uma flor, negro é um mar de poesia
 Negro é arte, é cultura, é história, é magia
 É semente de riquezas, é uma estrela que brilha
 Com a força de uma raça que não cala, não cala
 Negro é zumbi, negro é Dandara, Dandara
 Negro é zumbi
 Negro é Dandara
 Negro é um sonho não sonhado de um sonhador
 É o olhar de uma criança, é o canto de um cantador
 É um toque de tambor
 Negro é a minha fé
 Negro é chão, é alimento, é o tempo que não para, não para
 Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara
 Negro é Zumbi¹⁸
 Negro é Dandara

De acordo com Albaladejo (1991, p. 43), a Retórica preocupa-se com a estruturação interna e externa do discurso, ou seja, além de realizar a interpretação do texto, também é uma ferramenta que pode ser usada para interpretar os discursos implícitos que fazem parte do texto. Nesse sentido, “atende à organização textual e às relações que dessa organização mantem com o

¹⁸ Disponível: CD Negro de Nós

orador, com o público, com o referente e com o contexto em que se tem o lugar de comunicação” (ALBALADEJO, 1991. p. 43).

A canção “Negro de Nós” traz a temática da população negra, embora, neste trabalho, nosso foco recaia apenas sobre a figura feminina de Dandara, por meio da qual o compositor focaliza a mulher em um contexto social. Com o auxílio teórico advindo da Retórica e da Argumentação, podemos analisar a identidade dessa mulher, ainda que construído por uma voz masculina, cujo autor consegue delinear uma mulher que (con)vive socialmente sem estereótipos que a limitem.

O discurso assertivo sobre a negritude inaugura os dois primeiros versos da canção. Desse modo, o percurso retórico tem como objetivo construir a identidade da população negra, assim como oferecer conhecimento frente às classes raciais. O pronome possessivo “tua” enfatiza a figura de presença, a luta pela afirmação de uma classe que realça a representação e a ressignificação da população negra.

Na sequência, os versos “É um verso de amar, é um grito de amor / Negro é uma flor, negro é um mar de poesia / Negro é arte, é cultura, é história, é magia / É semente de riquezas, é uma estrela que brilha / Com a força de uma raça que não cala, não cala” revelam que o autor escolheu o verbo no presente do indicativo para designar o lugar derivado do valor da pessoa: negro é amor, flor, poesia, arte, cultura, história, magia, riqueza, estrela, magia e força. Trata-se, portanto, de um argumento utilizado para ressaltar as características positivas.

Já o lugar da tradição revela um conjunto de costumes, crenças, práticas, doutrinas e leis transmitido de geração a geração e que permite a continuidade de uma cultura ou de um sistema social. No trecho: “Com a força de uma raça que não cala, não cala”, podemos observar o lugar da tradição em busca do seu lugar de fala e primordialmente da resistência de um povo sofrido.

Por meio dos versos “Negro é zumbi, negro é Dandara, Dandara / Negro é zumbi / Negro é Dandara”, a canção enaltece a identidade da mulher, ao valer-se da representação feminina de Dandara como argumento de autoridade para reforçar a coragem da mulher, a força da nossa herança cultural e de *“tudo que a gente traz de negro dentro de nós e que às vezes a gente não consegue enxergar”* (SILMARA LOBATO, 2022).

Por meio da *memória*, conseguimos alcançar o significado do nome de Dandara: uma mulher negra além de seu tempo, pois conseguiu ultrapassar as barreiras do preconceito, assim como conseguiu atingir a liberdade emocional e sexual. Ela foi esposa de Zumbi dos Palmares, o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior do período colonial brasileiro. Dandara era uma guerreira negra que dominava técnicas de capoeira e lutava, ao lado de homens e mulheres, nas muitas batalhas geradas por ataques ao quilombo, em favor da liberdade.

A letra nos permite analisar algumas etapas explicitadas na terceira seção desta tese. Nesse sentido, o momento da *invenção* — que é a busca de provas — sustentará o discurso. A letra mostra o lugar da qualidade como um dos argumentos, o que é possível notar pela citação do nome de Dandara. Dito de outro modo, a canção se vale da simbologia que o nome Dandara carrega para mostrar a força feminina.

O lugar da essência é afirmado pela superioridade do indivíduo que melhor representa a classe e destaca o excelente, em comparação com uma grande figura feminina da história. É possível, ainda, notar o apreço do autor pela figura feminina negra em busca da afirmação. O lugar da autoridade, concernente ao poder ou ao direito que alguém exerce sobre algo, também é mencionado ao trazer os nomes “Zumbi dos Palmares e Dandara”.

Conforme mencionado na primeira seção, a *dispositio* é o momento de juntar os argumentos pensados na etapa da invenção, ou seja, de organizá-los. Com relação ao exórdio, a letra assume uma percepção de coletivo das mulheres negras, o que apresenta um acordo prévio com o auditório e o mantém benevolente.

A narrativa é clara e explícita, e a manifestação sobre a identidade é igualmente bem-estabelecida. Já a confirmação é o discurso estabelecido: ele se desenvolve acerca do argumento “Negro é Dandara”, por meio do qual se exalta a figura feminina negra. Logo, a narração apresenta a exaltação dessa mulher, e a peroração afirma a figura feminina como a conquista de um sonho, de sua liberdade.

Em relação ao momento da *elocutio*, a canção apresenta algumas figuras de retórica. Cano (2000) afirma que as figuras retóricas utilizadas na música ou na literatura têm um efeito sublime no discurso, pois desviam a expressão verbal usada gramaticalmente para um sentido que não lhe é habitual. Dessa maneira, realiza-se um processo de transgressão à regra comum. A esse respeito, o autor enfatiza que o efeito, no ouvinte, será mais persuasivo.

Em “Negro de Nós”, notamos a presença da metonímia. Essa figura elimina algumas etapas da enunciação e, no caso em tela, é utilizada para ampliar o significado do conceito da mulher negra. No trecho: “Negro é Dandara”, a força argumentativa está na supressão das palavras “forte”, “corajosa”, “valente”, “guerreira”, “mulher”, entre outras. Assim, a argumentação é utilizada para que o orador ganhe o auditório de forma mais rápida.

Já a aposiopese é a figura que precisa do auditório para ganhar sentido. Reboul (2004, p.127) afirma que se trata de uma maneira de interromper a frase para que o auditório a complete. Isso posto, podemos observar que, para que o auditório entenda a mensagem, é preciso retomar outros discursos, como o fato de a mulher negra antes ser vista como “escravizada” por uma sociedade nada igualitária, sem ter quase nenhuma liberdade individual.

Com relação à repetição, ela consiste no exagero, na repetição de ideias. Podemos dizer que a força argumentativa, nesse texto, está na repetição das palavras “negro” (quinze vezes) e “Dandara” (6 vezes). A ideia que o compositor queria nos transmitir é a de presença da comunidade negra em nossa sociedade.

Nos versos “Negro é um sonho não sonhado de um sonhador / É o olhar de uma criança, é o canto de um cantador / É um toque de tambor / Negro é a minha fé”, também podemos identificar outras figuras de retórica. A *hipotipose*, por exemplo, é marcada pela representação da realidade. A sua característica mais marcante é a introdução do auditório ao universo descrito na letra. Ela pode ser percebida quando o compositor coloca parte do auditório na composição da letra da canção. Dessa maneira, não somente as mulheres negras, mas as crianças também conseguem se enxergar nesse discurso.

Já no trecho “é um canto de um cantador / É um toque de tambor / Negro é a minha fé”, por meio do lugar retórico da tradição, o autor nos remete a partir do canto, do toque de tambor, da religião ao movimento cultural do Marabaixo e enfatiza, em seu discurso, a importância do canto, da dança e da reza da comunidade quilombola.

Nos versos “Negro é chão, é alimento, é o tempo que não para, não para / Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara / Negro é Zumbi / Negro é Dandara”, o *ethos* afirma-se por meio da figura de autoridade de Dandara, reiterada várias vezes. O objetivo é dar significado à concepção de papel social da mulher negra na sociedade. Além disso, o *ethos* vale-se da argumentação e responde pelo exemplo; explora os lugares da essência e o valor da pessoa. A mulher citada constitui a identidade do grupo: corajosa, valente e guerreira.

Isso nos permite dizer que os lugares retóricos e as figuras de retórica presentes na letra da canção de Illan do Laguinho idealizam um *ethos* pautado na *areté* — virtude —, e o escopo do orador é o *docere* — conhecimento oferecido. Assim, um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na canção foi o de “proporcionar ao discurso musical a possibilidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado” (CANO, 2000, p. 43).

Dessa maneira, na letra da canção, constrói-se uma identidade a partir do coletivo. Há uma elevação da imagem da mulher negra, uma vez que a letra cita Dandara como exemplo de mulher forte, valente, guerreira, heroína que lutou bravamente contra o racismo, em busca da liberdade. Ao construir a identidade da mulher amapaense, os versos atingem as paixões do auditório na busca de que as mulheres negras se identifiquem. Portanto, a letra intenta ressaltar uma identidade marcada a partir do coletivo das mulheres negras e lança mão de alguns procedimentos retóricos para tanto.

Com base nessa análise, o seguinte quadro é proposto:

Quadro 3: Negro de Nós

Negro de Nós	Illan do Laguinho (1998)
TEMA:	O enaltecimento da mulher negra amapaense, sustentado por Dandara: concepção de papel social da mulher negra na sociedade.
COMPONENTES DO <i>ETHOS</i> :	a) ATITUDES: mulheres que sonham com dias melhores e vão em busca desse sonho, por meio da sua garra e sua valentia. Não fogem à luta; b) COSTUMES: Resistência; c) MORALIDADE: as mulheres são guerreiras: têm a missão de lutar pela liberdade.
MECANISMOS RETÓRICOS	a) LUGARES: da qualidade, da ordem, da essência, do valor da pessoa, lugar da tradição; b) FIGURAS: metonímia — a parte pelo todo: Dandara representa TODAS as mulheres negras; aposiopese — retomada de outros discursos; repetição — exagero pela retomada do significado; c) <i>PATHOS</i>: a paixão se dá por meio da confiança; d) <i>LOGOS</i>: objetivo do orador é <i>docere</i> — conhecimento oferecido sobre as mulheres negras do Amapá; e) GÊNERO: epidítico, pois o propósito comunicativo é elogiar as mulheres negras do Amapá.
RESUMO DO <i>ETHOS</i>	Idealiza um <i>ethos</i> pautado na <i>areté</i> — na virtude e na determinação —, embora de forma majoritária pautado na <i>phronésis</i> — competência, credibilidade e sabedoria.

Fonte: Elaboração própria.

4.4 Meninas da Amazônia: Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel (2004)

Figura 8: Zé Miguel



Fonte: Acervo pessoal de Zé Miguel

José Miguel de Souza Cyrillo, um dos compositores de “Meninas da Amazônia”, nasceu em Macapá, mais precisamente, na comunidade quilombola Mel da Pedreira, no dia 29 de setembro de 1962. Passou a infância e a adolescência na capital do estado. Seu aprimoramento musical, segundo o próprio compositor, vem do maestro Mário Melo, que tinha uma escola de música do Colégio Amapaense. Além de Mário Melo, também sofreu influências dos maestros Oscar Santos e Victor Santos. Todos eles trabalhavam na educação musical do Amapá e influenciavam a produção musical do estado.

Zé Miguel participou de um dos movimentos musicais mais importantes do Amapá, o “Costa Norte”, nascido na década de 1970, com o objetivo de participar dos festivais para enaltecer a identidade da música ali produzida. Vale lembrar que o movimento em questão foi inspirado no “Clube da esquina¹⁹”.

O compositor tem por projeto a divulgação e a difusão da música feita no Amapá. No que tange à letra da canção “Meninas da Amazônia”, a inspiração é advinda da condição das crianças

¹⁹ O clube da esquina é o nome de um movimento criado pelos músicos: Milton Nascimento, Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes e Marcio Borges no ano de 1963. O grupo se encontrava nas esquinas da cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, com o intuito de conversar sobre a música e compor letras musicais.

ribeirinhas, na relação com a sociedade que passa pelo rio, pois, de acordo com o compositor, tudo passa pelo rio, inclusive o mercado. Em suas palavras:

[...] o mercado ele violenta esse momento, a pureza dessa juventude no momento de preparação dessa mulher para o mundo, para o amanhã, acaba sendo violentada pelo o que acontece no rio, eu vi o momento mais lúdico que é o momento em que passa o navio cheio de pessoas, de passageiros e aquelas crianças vão ali receber donativos, algumas conseguem adentrar as embarcações para vender a sua produção ribeirinha, mas eu vi aquele momento, mas eu tentei ver o outro lado que não estava ali exposto, que é a questão, por exemplo, quando passa os empurradores, as balsas, a questão da prostituição infantil e dessa violência que degrada essa mulher e que a desconstrói perante o mundo para o qual ela é tão importante (ZÉ MIGUEL, 2022, entrevista)

É, portanto, nesse contexto, que “Menina da Amazônia” foi criada, a partir da necessidade social da menina ribeirinha, tanto de Macapá quanto de outras regiões da Amazônia. Dito de outro modo, com base no sentimento que as aflige, atinge e as leva para o caminho outros. Na sequência, transcrevemos a letra da canção²⁰:

Meninas da Amazônia (2004)

Nas viagens que faço
 Por estas paisagens
 Vejo coisas encantadas que jamais
 Eu veria na cidade
 Há meninas na Amazônia
 Tão bonitas tão carentes
 A seguir navios
 São o espírito de um povo
 Que anseia pela liberdade
 O pão certo, a mesa farta, o sabor
 De viver felicidade
 Há meninas na Amazônia
 Que não sabem das loucuras
 Que rolam na cidade
 Há meninas na Amazônia
 Que a gente não vê pela cidade
 Há meninas na Amazônia
 Que a gente só vê nos rios
 A seguir navios... A seguir navios...
 São o espírito de um povo...



Nos versos “Nas viagens que faço / Por estas paisagens / Vejo coisas encantadas que jamais / Eu veria na cidade”, o *ethos* é imanente (MEYER, 2007). Em outras palavras, ocorre a projeção da imagem que ele pretende ter aos olhos do auditório. Trata-se de uma representação

²⁰Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ze-miguel/meninas-da-amazonia>. Acesso em 27 jul. 2020.

construída a partir das emoções dos oradores — *pathos* — e, por ser prévio, condiciona a construção da identidade da ribeirinha que carrega em si discursos outros ligados à história do feminino; impõe, portanto, o peso histórico de um *ethos* prévio feminino. O *ethos* é exterior ao discurso, embora construído no interior deste último, pelo filtro poético que o traz à luz. Os versos em destaque situam, um viajante que percorre paisagens e as vislumbra de modo contrastivo e com tons poéticos.

A comunhão com o auditório se dá por meio da figura de alusão, na qual se enfatiza o encantamento provocado pelas paisagens campesinas, o que constitui fator fundamental para enaltecer as “coisas”, bem como para as contrapor ao modo de viver nas grandes cidades. Ressalte-se que a visão é o elemento fundamental para traçar o tempo e o espaço geográfico: “Vejo coisas... que jamais veria”; é pelo olhar atento que os oradores mostram a força de sedução e a potência encantadora de uma região. O lugar retórico da tradição, ele aciona a mitologia; por meio das “coisas encantadas”, vê-se seduzido, deslumbrado e maravilhado. Isso nos remete a crenças de alguns indígenas e caboclos acerca de seres que, animados por forças desconhecidas, habitam o céu, as selvas, as águas ou os locais sagrados. Os seres encantados corroboram a mitologia em torno da realidade do ser ribeirinho na Amazônia.

Como o exórdio é a parte introdutória do discurso, os oradores destacam o fazer — “viagens que faço” — e o ver para praticar a *captatio benevolentiae*. Com isso, explora o discurso laudatório e movimenta os argumentos patéticos, isto é, aqueles que despertam as emoções e as paixões do auditório. No fragmento, ainda é possível identificar um *paradoxo*, pois indica a posição do orador em uma perspectiva fortemente ligada ao encantamento do campo em contraste com a rudeza da cidade. A imagem antitética (campo x cidade) dá o tom do argumento esperado, e essa é a uma das figuras retóricas que sustentarão o argumento contido no texto.

Nos versos “Há meninas na Amazônia / Tão bonitas / Tão carentes / A seguir navios”, observamos a criação de um cenário por meio do encantamento. O orador situa as “meninas” ribeirinhas, que simbolizam metonimicamente o espírito do Norte e vivem expressivamente em meio a florestas e rios. Nesse processo, elas desfilam o belo e ao mesmo tempo o “feio” em não ter o que comer, mostram, também, a carência e ânsia de liberdade, como se pode verificar em: “São o espírito de um povo/Que anseia pela liberdade”.

Na sequência, os versos “O pão certo, a mesa farta, o sabor / De viver felicidade” mostram novamente o lugar da tradição, fato que pode ser observado por essa parcela social, uma vez que essa prática, de seguir navios, se torna uma rotina frequente das populações ribeirinhas em busca de mais oportunidades de vida. As meninas sonham estudar, trabalhar ou encontrar seu príncipe “encantado”. Na verdade, trata-se da busca por um futuro mais igualitário.

Como a letra da canção lança mão, primordialmente, de uma linguagem metafórica, o verso “a seguir navios” aponta para o futuro, assim como resume a carência e a ânsia indicadas e traduzidas nos demais versos. As jovens anseiam pelo “pão certo, pela mesa farta, pelo sabor de uma felicidade” ainda não alcançada e que se traduziria em liberdade. A condição metafórica contida em “seguir navios” indica a criação de um sonho, uma esperança, um porvir. A ânsia de liberdade causa a carência e, metonimicamente, essas mulheres constituem o microcosmo do povo do Norte do país que vive nas regiões ribeirinhas. Nota-se, então, a presença da *metonímia*, encontrada no grupo das figuras de escolha.

O sentido de liberdade ansiada vigora fortemente no poema, pois não se restringe ao desejo feminino. Isso porque, como tradutor do espírito de um povo, o termo remete ao desejo de independência absoluta de um indivíduo ou de uma cultura, de um povo ou de uma nação. A beleza das meninas não é suficiente para apagar a carência, e os oradores constroem uma imagem de mulher centrada no universo físico e afetivo. Novamente, a questão dos afetos é primordial: num cenário encantador, o corpo bonito não esconde a melancolia existencial. Todo o esforço do orador para acentuar o caráter metonímico e metafórico se concentra no *habitus*, nas disposições interiores e exteriores do ser que retrata. O *ethos* projetado é o de uma mulher sonhadora, que “vê navios” e sonha com outros lugares.

Nos versos “Há meninas na Amazônia / Que não sabem das loucuras / Que rolam na cidade”, verificamos que, por meio da aposiopese, os poetas sustentam o argumento. Para Reboul (2004, p.127), essa figura é uma maneira de interromper a frase para que o auditório a complete, nesse sentido, o auditório consegue saber que as meninas na Amazônia trazem consigo a pureza em seu interior e não sabem o que são as “loucuras” da cidade.

O auditório é remetido a outros discursos, e a força metonímica contida em “loucuras” invalida, de algum modo, o sonho de “liberdade”. À beleza, à carência e ao sonho de liberdade, o poeta interpõe a ingenuidade ribeirinha. O espaço interpretativo é todo do auditório, que pode inferir livremente sobre o “querer ser” e o “poder ser” das mulheres ribeirinhas.

O passo argumentativo da confirmação se dá, sobretudo, por meio do *pleonismo*, que consiste na repetição de ideias, característica das figuras de presença (FIORIN, 2014): o substantivo “Amazônia” foi retomado cinco vezes ao longo do texto; “cidade”, quatro vezes; e “meninas”, cinco vezes. Tudo isso para destacar, de forma argumentativa, a figura de identificação, a força da presença que se dá pela repetição de unidades idênticas com o intuito de intensificar o argumento. O “não” enfático faz assomar uma característica do *ethos*: as meninas não sabem e não são vistas fora de seu habitat.

Em “Que a gente não vê pela cidade / Há meninas na Amazônia / Que a gente só vê nos rios / A seguir navios... /A seguir navios...”, a rotina e o sonho se misturam metaforicamente. O ser sonhador traduz um povo. De acordo com Abreu (2009), a *metáfora* é uma comparação abreviada. A letra da canção, compara a liberdade à “metáfora de cativo”, a fim de mostrar a busca pela liberdade por parte das mulheres, uma vez que se lança mão de estratégias de defesa, centradas na concepção de vida, como luta, batalha e autonomia nas escolhas. Entretanto, não há aparente resistência ou luta; a imagem construída pela alegoria é a de um doce olhar que vislumbra, mas, como se nota pela figura de presença, se resume “a ver navios”, “a ver navios”. Essa passagem do tempo consolida a melancolia inicial e, de certo modo, destrói o encantamento. A ideia de tristeza, de languidez, de aspiração frustrada se impõe de modo potente e reiterado. A desesperança real se imiscui no sonho esperançoso de conhecer o que há nas cidades e em outras paisagens.

No verso “São espírito de um povo”, verificamos que a metonímia projeta uma identidade de coletividade. Dessa maneira, as projeções do “eu” e do “outro” são postas em oposição. Se considerarmos o contexto físico e o contexto singularmente humano recuperado pelo poeta, podemos verificar que, no plano interpretativo, a liberdade é um objetivo apenas vislumbrado pelas mulheres ribeirinhas, visto que enfrentam as limitações daqueles que vivem nas margens dos rios.

Com base nessa análise, o seguinte quadro é proposto:

Quadro 4: Meninas da Amazônia

Meninas da Amazônia	Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel (2004)
TEMA:	A menina da Amazônia: A menina ribeirinha sonhadora.
COMPONENTES DO <i>ETHOS</i> :	a) ATITUDES: meninas que sonham com dias melhores — mesa farta — e vão em busca desse sonho; b) COSTUMES: viver felicidade; c) MORALIDADE: as meninas são sonhadoras, carentes e determinadas, embora ingênuas.

MECANISMOS RETÓRICOS	a) LUGARES: da qualidade, da essência, do valor da pessoa, da tradição, do existente; b) FIGURAS: metonímia — a parte pelo todo: são espírito de um povo, meninas da Amazônia; metáfora de cativo; aposiopese — retomada de outros discursos; e repetição — o exagero pela retomada do significado; c) <i>PATHOS</i>: o autor move as paixões do auditório por meio da compaixão; d) <i>LOGOS</i>: o objetivo do orador é <i>docere</i> — conhecimento oferecido sobre as meninas — mulheres ribeirinhas; d) GÊNERO: <i>Laudatório</i> – ensinar ao auditório quem são essas meninas da Amazônia..
RESUMO DO <i>ETHOS</i>	Idealiza um <i>ethos</i> pautado na <i>areté</i> — determinação: a busca dos sonhos em prol da felicidade.

Fonte: Elaboração própria

4.5 “Eu Sou Caboca”: Celso Viáfora e Joazinho Gomes (2009)



Figura 9: Celso Viáfora²¹ e Joazinho Gomes²²

²¹ <https://www.radiouniversitariafm.com.br/sintonize/o-disco-da-semana-apresenta-o-cd-amores-absurdos-de-celso-viafora>

²² <http://www.mallarmargens.com/2015/04/7-poemas-de-joazinho-gomes.html>

A letra da canção “Eu sou caboca” foi composta por dois grandes nomes da história da Música Popular: Celso Viáfara e Joaozinho Gomes. A dupla se inspirou na cultura dos povos da floresta amazônica e, em 2009, trouxe a público o texto que faz parte do *corpus* deste trabalho.

Além de compositor, Celso Viáfara²³ é intérprete, violonista e arranjador. Nascido na cidade de São Paulo, iniciou seus estudos na área da música, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e, posteriormente, fez o curso de arranjo com o maestro Néelson Ayres, no Conservatório do Brooklin. Participou de festivais musicais, escreveu trilhas para teatro, percorreu com o Brasil. Compôs a letra de “Não vou sair”, gravada inicialmente pelo cantor Nílson Chaves e que se tornou um *hit* na região Norte, principalmente nas cidades de Belém (PA), Manaus (AM) e Macapá (AP). O compositor conquistou o seu espaço dentro da MPB contemporânea graças à qualidade, à peculiaridade e à força da sua obra.

Joãozinho Gomes²⁴, além de compositor, é também poeta, escritor e cantor. Nasceu em Belém, capital do Pará, em 20 de outubro de 1957. Na infância, deu seus primeiros passos na poesia, embora sua vocação fosse a MPB. Atualmente, é autor de mais de quinhentas canções compostas ao lado de parceiros, muitos deles já consagrados no cenário musical brasileiro: Chico César, Leci Brandão, Nilson Chaves, Celso Viáfara, Jean Garfunkel, Jane Duboc, Enrico Di Miceli, Val Milhomem, Amadeu Cavalcante, Eudes Fraga e Walter Freitas. Joãozinho Gomes assinou muitos CDs com artistas oriundos da Amazônia musical. A seguir, apresentamos a letra da canção:

Eu Sou Caboca (2009)²⁵

Eu sou caboca
Não meto a mão em cumbuca
Não marco tucá
Sou nenhum pouco maluca
Nunca fui louca
Só que eu nasci mameluca
Amo a maloca

Onde meu povo batuca
Onde meu povo bituca
Onde meu povo naná
Onde meu povo mandelá
Estarei Lá!

Eu sou caboca



²³ Disponível em: <https://www.letras.com.br/celso-viafora/biografia>. Acesso em 10 out. 2022.

²⁴ Disponível em: <https://www.diariodoamapa.com.br/blogs/heraldo-almeida/joaozinho-gomes-poeta-orgulho-da-amazonia>. Acesso em 10 out. 2022.

²⁵ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/patricia-bastos/discografia/eu-sou-caboca-2010/>. Acesso em 10 out. 2022.

Não fica rouca
 Dá troco a quem me cutuca
 Nunca fui oca
 Trago esse mundo na cuca
 Amo a maloca

Onde meu rio tijuca
 Onde meu rio pororoca
 Onde meu Araguari
 Onde meu rio marabaixo
 Tenho que ir!

Eu sou caboca
 Todo tambor me batuca
 Adoço a boca
 De quem me beijar a nuca
 Nunca fui mouca
 Nada daqui me embatuca
 Amo a maloca

Onde meu povo ticuna
 Onde meu povo turuna
 Onde meu povo tupi
 Onde meu povo reúne
 Eu raoni!

Acerca desse texto, podemos perceber que os lugares retóricos e as figuras de retórica estão em evidência, pois utilizam-se de técnicas para mostrar ao seu auditório a identidade da mulher que vive na Amazônia amapaense. O contexto retórico de produção dessa canção é marcado pela linguagem e cultura do povo indígena que vive nas florestas e municípios do Amapá. Vale lembrar que, com a chegada dos colonizadores estrangeiros, a população indígena sofreu algumas mudanças, principalmente, no tocante à sua cultura. De acordo com Porro (2016), os colonizadores começaram a buscar mão de obra nos interiores e chegaram à terra firme, fato que originou uma nova população heterogênea, formada por indígenas e por europeus, que originaria o caboclo ou tapuio. Isso posto, o nome da canção ressalta a mistura entre povos, raças e culturas. Nota-se que a identidade é evidenciada por meio dos lugares retóricos e das figuras de retórica, assim como o *pathos* — paixão pela identidade, pelo povo e pelo lugar onde mora. Portanto:

A constituição identitária de um indivíduo se dá pela superposição de recortes que abarcam, por um lado, o continental, o nacional, o regional, o local e, por outro, influências de ordem etária, de classe, de gênero, do étnico, do racial e até do profissional. A canção popular, por sua grande penetração social, pode, pois, traduzir a seu modo tais características. (FERREIRA, 2016, p.50).

Essa constituição identitária é de suma importância, pois conseguimos identificar os pontos a serem analisados na letra da canção.

O primeiro verso, os oradores, repetem o título da canção “Eu sou caboca”. O *ethos*, no texto de Celso Viáfara e Joazinho Gomes, é construído a partir do *pathos*, que, por meio do *docere*, nos ensina sobre a identidade e a cultura dessa “caboca” da Amazônia. Trata-se de uma mulher de origem humilde. O lugar da qualidade é evidenciado como um dos argumentos, já que os autores lançam mão do termo para mostrar quem é essa mulher.

A “caboca” ou cabocla é um termo muito utilizado na Amazônia brasileira como fator identitário. A palavra faz referência à mulher que vive em meios rurais e, principalmente, aos povos tradicionais da Amazônia. De acordo com Lima (1999), reflete a história da formação da sociedade amazônica, com sua estrutura de classes e a representação social das categorias e grupos que a compõem. Os fragmentos que aparecem na letra da canção agregam uma noção de afirmação pelo lugar da qualidade.

Na canção, composta em primeira pessoa, os oradores, para facilitar a aceitação do auditório, por meio da figura intitulada conglobação — conhecida por acumular argumentos para uma mesma conclusão — caracterizam, na primeira estrofe, a identidade da caboca. Para tanto, a partir do segundo verso, valem-se da figura de presença, por meio dos advérbios de negação “não”, “nenhum”, “nunca”, além de expressões populares utilizadas na região Norte. Em “não meto mão em cumbuca²⁶”, observamos que ela não se envolve com o que não deve, e enfatiza-se o *caráter* pautado na *phrónesis* — uma pessoa ponderada, sábia, prudente e sensata. Os oradores continuam igual raciocínio no terceiro verso “Não marco tucá”, isto é, trata-se de alguém que não perde a oportunidade; essa expressão também contribui para compor a identidade de uma mulher sábia e esperta. No terceiro verso — “sou nenhum pouco maluca” —, verificamos uma pessoa prudente, ajuizada e, no quarto verso, — “Nunca fui louca” — temos uma assertiva para fechar a característica do primeiro *ethos*: “sou sensata”. A conglobação é usada para caracterizar tanto o lugar da qualidade quanto o lugar derivado do valor da pessoa, que utiliza argumentos para ressaltar características positivas e, dessa maneira, delimitar as características do *ethos* ligado à *phronesis*. Nos primeiros versos, a paixão que os oradores buscam suscitar no auditório é a confiança, pois o *ethos* é digno de confiança, já que mostra sinceridade.

No quinto verso, os oradores quebram o raciocínio e utilizam uma conjunção adversativa “só que eu nasci mameluca”. Aqui entendemos o termo “mameluca” como uma pessoa “caboca”, mestiça, filha de branco com indígena ou com ascendência indígena e branca. Apesar de ser digna de confiança, ela não é igual as demais; pertence a outra etnia e tem seus hábitos, costumes, linguagens e cultura diferentes. Isso se ratifica por meio da linguagem patética do

²⁶ Vaso de cabeça com uma abertura, usado para carregar água, pode ser entendido por cuia.

sétimo verso: “amo a maloca” — em alusão ao lugar utilizado pelas famílias indígenas, uma grande barraca indígena coberta de palha. Nesse trecho, também se evidencia o lugar da tradição, ligado ao conjunto de costumes, crenças e práticas transmitidas de geração em geração.

Nos versos “Onde meu povo batuca / Onde meu povo bituca / Onde meu povo naná / Onde meu povo mandelá / Estarei lá!”, notamos a continuidade de pensamento dos oradores, que utilizam, mais uma vez, a figura de presença por meio do advérbio de lugar “onde”, do pronome possessivo “meu” e do substantivo “povo” para designar atividades corriqueiras da população indígena. Busca-se, principalmente, louvar os hábitos simples, embora com grande valor sentimental. No primeiro verso da segunda estrofe — “onde meu povo batuca” —, entendemos por “povo” o conjunto de pessoas que falam a mesma língua, têm costumes e interesses semelhantes, além de histórias e tradições comuns.

Os oradores salientam a importância que a maloca tem na vida indígena, pois é o lugar do batuque, da música, da dança, da festa, da alegria, da tradição, da união e, portanto, o lugar da felicidade. O batuque é uma tradição cultural afro-brasileira de origem bantu²⁷, presente no país desde o período escravagista. Trata-se de um ritmo que embala as toadas indígenas; apesar de ser conhecido como ritmo africano, os indígenas o utilizam em suas festas tradicionais e cultos religiosos.

O segundo verso é marcado pela palavra “bituca” que dá nome à tradição do fumo em rituais indígenas na cura, no canto, na dança e na vida cotidiana. Para tanto, utilizam-se cachimbos ou charutos com o objetivo de inalar fumaça, muitas vezes advindas de ervas por eles cultivadas. De acordo com Marques (2012), uma das plantas mais usadas é o tabaco, essencial para a inalação; é a maneira que o indígena tem de entrar em “transe”, isto é, um estado de interação com outros domínios.

No terceiro verso, observamos a forma verbal “naná”, em alusão a “dormir”, pois a maloca, além de ser o lugar da dança, do canto, do fumo, é o local sagrado do descanso. Uma característica peculiar inerente ao ato de dormir é a utilização de redes — peças de tecido que podem ser de algodão, fibra ou linho. Elas são dispostas nas malocas para estender o corpo, embora, num sentido metafórico, sejam atadas para embalar os sonhos, as aventuras, as desventuras, as fantasias, assim como ninar os bebês. Vale evidenciar que o uso da rede é uma herança cultural que os indígenas deixaram para as culturas das regiões Norte e Nordeste, nas quais é hábito frequente.

²⁷ Povos originários dos países Camarões e do Sudeste da Nigéria.

O quarto verso — “onde meu povo mandelá” —, usam o argumento de autoridade Nelson Mandela, o qual é um dos líderes mais importantes da África do Sul, além de ser vencedor do Prêmio Nobel da Paz em 1993. O nome de Mandela carrega consigo significados importantes como a luta pela igualdade racial e na luta pelo direito social, não somente na África, mas no mundo. Nesse contexto, identifica a caboca como uma mulher com sangue afro descendente, pois ela é tanto indígena quanto negra, logo mostra que a caboca estará onde seu povo estiver, fato que se comprova no arremate “estarei lá”. Entendemos que, seja na maloca ou em outro lugar, ela estará junto ao seu povo ou povos.

Portanto, a “caboca” pode ser ponderada, sábia, prudente, ajuizada e sensata, mas não deixa de viver sua identidade indígena, marcada por singularidades culturais próprias de sua etnia, tais como a dança, a reza, a bebida, o fumo e o ato de dormir. Todos esses elementos são enfatizados pelo lugar da tradição, que designa a paixão pelos hábitos culturais da população indígena.

No primeiro verso da terceira estrofe — “Eu sou caboca” —, ocorre uma reiteração do título da canção e, na estrofe como um todo, observamos os advérbios de negação “não” e “nunca” para ressaltar ações inerentes à mulher retratada na letra. Em “A minha voz não caduca”, o verso elaborado em primeira pessoa ganha significados outros, pois utiliza-se do verbo “caducar” em sentido metafórico, a fim de validar o discurso indígena não só perante seus iguais, como também por toda a sociedade. Nesse caso, os oradores ressaltam a importância de o discurso dos povos tradicionais da floresta se fazer presente; o sentido da frase é tornar visível algo que, por anos, foi esquecido e silenciado por uma sociedade nada igualitária.

Nesse trecho, o gênero em questão é o judiciário — a cabocla é juíza de sua fala e seu propósito é defender uma causa, mais especificamente, não deixar calar a voz indígena outrora calada.

No verso seguinte — Não fico rouca —, o lugar do existente é afirmado por aquilo que é real e atual. Dessa maneira, nada nem ninguém conseguirá calar a voz dessa mulher, que reverbera discursos ligados à luta pelos territórios, à demarcação territorial, à preservação das florestas, às retiradas de garimpeiros das áreas de preservação ambiental, bem como à identidade e à cultura. Em outras palavras, trata-se de práticas discursivas por meio das quais se luta contra a invisibilidade desses povos. Em suma, não se pode calar uma voz legítima.

Em “Dá troco a quem me cutuca”, observamos uma expressão popular utilizada no sentido figurado, em alusão ao pensamento “se mexer comigo, vai levar de volta”, ou seja, ela vai revidar. O verbo “cutucar” é empregado para designar que alguém mexeu com outrem,

chamou-lhe a atenção. A expressão ratifica que “agora” as vozes indígenas não serão silenciadas, ou seja, sempre haverá uma resposta. Nesse momento, notamos a mudança de paixão, no caso a cólera, que incita o sentimento de vingança sobre o outro.

Por meio da expressão “Nunca fui oca”, alude-se ao local onde os indígenas moram; habitações construídas com troncos de árvores e taquaras e cobertas com fibra, palha, sem divisões e nada dentro, a não ser as redes. Asocas são construídas por muitas pessoas, pois geralmente são utilizadas por mais de uma família.

Na civilização indígena, a oca desempenha papel de grande relevância, pois é o lugar de moradia dos povos. No entanto, a expressão em destaque nos remete à “caboca” que sempre teve seu saber, por exemplo, o conhecimento da cura por meio das plantas medicinais, utilizadas para fazer banhos, chás, remédios e, além disso, de sua cultura, sua identidade, seus direitos e deveres. No verso seguinte — “Trago esse mundo na cuca” —, os oradores ratificam que a mulher traz na mente esse universo que, de fato, lhe pertence, pois ela pode sair da tribo em busca de outras vivências, porém a tribo não sairá dela. A paixão evidenciada nesse fragmento é a confiança em si própria. No último verso da estrofe, mais uma vez, os oradores utilizam o *pathos* que encerra o trecho “amo a maloca”. E aqui notamos uma mudança na característica do *ethos* da cabocla. Mais especificamente, nos versos da terceira estrofe, notamos a presença da *areté* — determinação, valentia, franqueza e honestidade —, distintamente do que foi apresentado nas duas estrofes anteriores.

Na quarta estrofe, mediante um discurso laudatório — cuja finalidade é o elogio —, os oradores destacam o lugar da tradição por meio dos versos. Verificamos que, para o indígena, o rio é um lugar sagrado, pois dali se retira o alimento, por meio da pesca. A água doce — encontrada em rios, riachos, cachoeiras, lagos — é uma dádiva da natureza, que simboliza a inocência e a pureza. Esses locais são bem-cuidados, principalmente no que tange à sua preservação. Os rios presentes no território do Amapá são marcados pelas cheias e vazantes, característica natural presente na vida diária dos indígenas. A existência de uma relação de dependência entre o rio e as comunidades tradicionais da Amazônia.

Por conglobação — ou seja, acúmulo de argumentos para uma mesma conclusão —, os oradores destacam, no verso: “onde meu rio pororoca”, o fenômeno referente ao encontro entre as águas do rio com as do oceano. As ondas da pororoca eram o maior fenômeno natural que acontecia no rio Araguari, no estado do Amapá, município de Cutias. Embora haja registros de pororocas em outros lugares do planeta, a do rio em questão ganhou fama por ser a maior entre todas, tida como a maior de todo o planeta, infelizmente, por motivos naturais não acontece mais a pororoca no Amapá.

No verso “onde meu rio Araguari”, ressalta-se a beleza e a majestade de um dos mais famosos e mais cantados rios amapaenses. De acordo com Cunha (2020), esse rio é o principal e o maior puramente amapaense, com cerca de 617 km de comprimento; nasce na Serra Lombarda, na região norte do estado, atravessa várias localidades e inclui alguns municípios como Serra do Navio, Pedra Branca do Amapari, Porto Grande, Ferreira Gomes, Amapá, Tartarugalzinho e Cutias do Araguari. Antigamente, ele desaguava no oceano Atlântico, na fronteira entre os municípios de Amapá e Cutias do Araguari, ocasionando a maior pororoca, mencionada anteriormente. A Bacia hidrográfica do Araguari é a maior do estado, com aproximadamente 42.710 km². Nesse rio, localizam-se as usinas hidrelétricas de Cachoeira Caldeirão, Coaracy Nunes e Ferreira Gomes. Podemos observar a importância do rio Araguari nesta canção, intitulada: Tarumã

Minha história é que nem uma história
De um moço que se encantou, se encantou
Nas águas do rio Calçoene
Virou pau madeira de amor
E eu fui parar noutro rio
Atrás do meu grande amor
Nas águas do Araguari
Meu coração se encantou
É um rio do passado
O Araguari, o Araguaro, o Araguari
Vou contar pra você essa história
De um moço que se encantou, se encantou
Vou contar pra você essa glória,
De ser pau madeira de amor
Tarumã e a gente subia o rio
Tarumã, Tarumã se a gente morreu foi de amor
Tarumã, Tarumã e a gente descia o rio
Tarumã, Tarumã o rio que nos separou
(CASTRO JR, 1996)

No verso “Onde meu rio marabaixo”, os oradores enfatizam o significado da manifestação cultural amapaense, marcada por singularidades não encontradas em nenhum outro estado. Como já mencionamos na segunda seção, o marabaixo é genuinamente amapaense, não existe em outro lugar. A sua raiz é local e sua origem se dá a partir dos eventos ritualísticos dos escravizados. A manifestação conta com a participação popular de cantores e dançarinos; de acordo com Canto (2017), a população que cuida do cerimonial, nas ladainhas, na música ou na dança, é descendente de negros que moravam no município de Mazagão Velho, Muruanum, Curiaú e dos bairros Laguinho e Santa Rita — antiga favela.

Em “Tenho que ir”, a “caboca” mergulha nas profundezas dos rios a favor da maré e desagua em culturas outras. Na estrofe em questão, os oradores utilizam o substantivo rio ora no

sentido conotativo, ora no sentido denotativo, pois não existe nenhum rio amapaense com o nome de “Tijuca”, “Pororoca” ou “Marabaixo”. No caso, a linguagem tem sentido figurado e visa a promover, no auditório, uma imersão nas profundezas da cultura amapaense.

Na quinta estrofe, em “Eu sou caboca”, há uma reiteração do substantivo “caboca” para enfatizar a identificação dessa mulher. Por meio do gênero laudatório, em “Todo tambor me batuca”, reforça-se que ela não sente pulsar sobre seu “eu” apenas a cultura indígena, embora lhe seja a mais importante. Nesse fragmento, os oradores deixam claro que a cabocla estabelece uma relação com outras culturas, a partir da sua relação com as ondas da pororoca. Por meio da manifestação cultural do Marabaixo, salienta-se que ela gosta também de culturas outras e ressalta o olhar sobre a identidade de outros povos. Na verdade, a “caboca” é uma mistura de raças, uma miscigenação de identidades diferentes. Já nos versos “adoço a boca” e “De quem me beijar a nuca”, ressaltam-se o amor e o carinho que ela tem pelas pessoas que lhe são amáveis.

O tom enfático de constituição da identidade é contemplado no verso “Nunca fui mouca”, no qual os oradores utilizam o advérbio de negação, intensificados pela figura de presença. Trata-se de uma mulher sábia, esperta e corajosa, pois nunca foi “surda”; sabe muito bem o que aconteceu e acontece a seu redor e quais discursos estão enraizados na cultura da sua sociedade. Além disso, ela pode fazer diferente, o que se verifica em “Nada daqui me embatuca”. Em outras palavras, ninguém poderá calar sua voz, que permeia não somente a mulher índia, mas também a negra e a branca. Ao retomar o discurso “amo a maloca”, sempre enfatiza a paixão pela cultura indígena em comparação a outras; a cabocla mostra ao seu auditório um *ethos* pautado na *phronésis* — competência e sabedoria —, e não se deixa controlar por outrem.

Na última estrofe, o lugar da quantidade é exaltado quando os oradores enumeram parte do auditório indígena para compor a letra da canção e caracterizar o seu ser caboca. O verso “Onde meu povo Turuna”²⁸ menciona o povo indígena que habita o Peru e o Brasil. Em “Onde meu povo turuna”, a palavra em destaque se origina do tupi e significa firme, poderoso e valente. No verso “Onde meu povo Tupi”, alude-se à língua indígena considerada a maior de nosso país. Já em “Onde meu povo reúne”, transmite-se a ideia de que a cabocla sempre estará onde seu povo estiver. Sendo assim, fica mais fácil estabelecer o acordo prévio com o auditório, pois ela enumera vários argumentos que compõem o ser “caboca” na Amazônia amapaense.

Por fim, o lugar da essência — afirmado pela superioridade do indivíduo que melhor representa a classe — destaca-se no verso “Eu raoni”. Notemos que não se trata de qualquer pessoa, mas sim de Raoni Metuktire, líder indígena brasileiro da etnia caiapó, conhecido

²⁸ Veja-se: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/turuna>. Acesso em 13 out. 2022.

internacionalmente por sua luta pela preservação da Amazônia e dos povos indígenas. Dessa maneira, os oradores escolheram o lugar da essência com argumento de autoridade para arrematar o texto com um argumento forte: “somos todos a favor da preservação da Amazônia e de todo o povo que ali habitam”.

A letra da canção é construída a partir do gênero laudatório, apesar de trazer algumas características do judiciário. Os lugares retóricos e as figuras de retórica delineiam, pela visão dos oradores, a constituição identitária de uma “caboca” materializada no *ethos* ligado à *areté* — determinada, simples, integra, mas principalmente pautado na *phronesis* — uma mulher ponderada, sábia, prudente, ajuizada, sensata e valente. Ademais, os oradores a ressaltam por meio dos lugares da qualidade, da tradição e da quantidade, ao passo que a mulher mostra o amor e a valorização do seu povoado, não apenas indígena, mas de culturas por ela permeada.

Por assumirem um caráter argumentativo, os oradores contribuem para intensificar os argumentos (*logos*) identitários e, por meio do discurso laudatório (*epidítico*), ativam paixões (*pathos*) no auditório e suscitam interpretações sobre um modo de ver e de sentir a mulher “caboca” da Amazônia amapaense.

Com base nessa análise, o seguinte quadro é proposto:

Quadro 5: Eu sou caboca

Eu sou caboca	Celso Viáfara e Joazinho Gomes (2009)
TEMA:	A “caboca”: A força da mulher cabocla defendendo a sua cultura.
COMPONENTES DO <i>ETHOS</i> :	a) ATITUDES: As “cabocas” evidenciam sua identidade e cultura; b) COSTUMES: Ecoar sua voz; c) MORALIDADE: Defender seu povo, sua cultura.

MECANISMOS RETÓRICOS	a) LUGARES: qualidade, quantidade, essência, valor da pessoa e tradição; b) FIGURAS: conglobação, presença e metáfora; c) <i>PATHOS</i> : O autor move as paixões do auditório por meio do amor, confiança e da cólera; d) <i>LOGOS</i> : o objetivo do orador é <i>docere</i> — conhecimento oferecido sobre as “cabocas”. d) GÊNERO: <i>epidítico/laudatório</i> .
RESUMO DO ETHOS	Idealiza um <i>ethos</i> pautado na <i>areté</i> — determinada, simplista, franca, virtuosa, mas majoritariamente na <i>phrónesis</i> — ponderada, sábia, prudente, ajuizada, sensata e valente.

Fonte: Elaboração própria.

4.6 Mulheres da Floresta: Fernando Canto e Zé Miguel (2020)

Figura 10: Fernando Canto²⁹ e Zé Miguel



A canção foi composta por Fernando Canto em parceria com Zé Miguel. Ambos são referência na literatura e no universo musical amazônico, bem como pioneiros da MPA. Como já apresentamos a biografia de Zé Miguel, neste momento, focalizamos apenas a de Canto.

²⁹ <https://www.alcinea.com/cultura/fernando-canto-lanca-seu-18o-livro-nesta-terca-feira>

Fernando Canto³⁰ nasceu no município de Óbidos (PA) e mudou-se para a cidade de Macapá (AP), ainda na infância, onde vive até hoje. Embora sua formação seja em Sociologia, é amante da literatura e já publicou vários livros de contos, poesia, crônicas, além de suas composições musicais. Ele é membro fundador do grupo Pilão, que, há mais de quatro décadas, realiza um trabalho relacionado à música regional do Amapá e da Amazônia. Vale realçar que, por meio de seu labor, a música amapaense foi mapeada, como já descrito na seção sobre a música amapaense.

Na sequência, apresentamos a letra da canção:

Mulheres da floresta ³¹

Quando a mulher
Adentra na floresta
Para encontrar seus seres
Ancestrais
Os olhos de jaguar
Se cruzam em plena festa
Com os olhos encantados
Dos pássaros astrais
Olha que a mulher
Transforma-se na calma
Na raiva e na beleza
Lutando contra o vento
Ali no panteão
Dos deuses ela alimenta-se
De vinho, de carinho
E da fúria de sua alma
A alma doce necessita
Anunciar urgente aos quatro cantos
Que o mundo tal qual ela quer mudança
Pra entender a criação
É semear em todos nós a natureza
Do seu ser
Mulher de onde parte
O calor da tua lida
De dar explicações ao mundo
De onde nasce o teu saber profundo
Só pode ser do meio da floresta
Eu me respondo
Onde ela vive
Onde ela nina
Onde ela se embala
E amamenta
A vida

De início, convém destacar o título da canção; por meio dele, nota-se que não se trata de qualquer mulher, e sim da floresta. Etimologicamente, o termo “mulher” provém do latim

³⁰ Biografia baseada no livro “O marabaixo através da história” de Fernando Canto.

³¹ Acervo pessoal de Zé Miguel

“mulier”, “muliere”. Esse substantivo significa “pessoa do sexo feminino ou do gênero feminino”.

Nos primeiros versos da canção — “Quando a mulher” / “adentra na floresta” —, os compositores fornecem a primeira pista ao auditório; há uma construção da realidade no âmbito discursivo, em que podemos destacar a figura denominada hipotipose, a que mais representa a realidade. Os oradores indicam, por meio do segundo verso — “adentrar na floresta”, a primeira característica da identidade: uma mulher que não teme o perigo, corajosa. O trecho em questão também faz alusão à figura mitológica, sobretudo da deusa da floresta — Ártemis na mitologia grega e Diana na mitologia romana. Ártemis é a deusa da caça, da lua, da castidade, do parto e dos animais selvagens. Na mitologia grega, é uma das mais importantes divindades, considerada excelente caçadora, além de aliviar as doenças femininas. Desse modo, há, no trecho em questão, a construção da mulher como símbolo da divindade da floresta.

No terceiro verso — “para encontrar seus seres ancestrais” —, os oradores evidenciam o lugar da tradição, revelado pelas crenças e práticas relacionadas a seres ancestrais mitológicos. De acordo com Anaz (2021), a mitologia é um conjunto de mitos relacionados a um grupo social, a uma religião ou a uma cultura, que deve compartilhar as mesmas crenças. Assim, o mito é uma realidade cultural. As narrativas místicas ancestrais são construídas a partir do coletivo e do anônimo, ao longo dos séculos, por meio da tradição oral. Para tanto, deve-se ressaltar a contribuição, no âmbito familiar e privado, de mães, avós e amas de leite na transmissão e consolidação dessas narrativas.

A mulher adentra a floresta para encontrar suas divindades, seus seres ancestrais, os deuses da mitologia indígena, como Tupã, o espírito do trovão, o criador dos céus, da terra, do mar, dos animais e dos vegetais; Jaci, a guardiã da noite, protetora dos amantes e da reprodução; e Guaraci, o deus do sol, filho de Tupã, que auxiliou o pai na criação de todos os seres vivos.

Nos versos “Os olhos de Jaguar / Se cruzam em plena festa / Com olhos encantados / Dos pássaros astrais”, ocorre o processo metafórico de personificação dos “os olhos de Jaguar” que se entrelaçam aos “olhos encantados dos pássaros astrais”. Jaguar é uma palavra do tupi-guarani que significa onça-pintada, animal considerado o símbolo da fauna brasileira. A força e a beleza da onça pintada *versus* o modo de viver livre e de voos altos dos pássaros astrais dão o tom à segunda característica da mulher na canção: uma mulher linda, forte e livre para voar cada vez mais alto. Já os “olhos encantados” ratificam a magia na floresta e, nesse sentido, podemos inferir que o conhecimento dos “encantados” ganha sentido na mitologia, uma vez que:

As “culturas da selva tropical”, como são conhecidas, compartilham formas de relação com o mundo. É o caso, por exemplo, das personagens tão vivos como o Curupira, o

Boto, a Boiuba, a Cobra Grande, o Lobisomem, que são encontrados em várias línguas e em versões diferentes entre os diversos grupos, não apenas indígenas, mas também caboclos, afrodescendentes e outros. Esse universo mítico foi incorporado à literatura ilustrada, entrando num processo de modernização que lhes outorgou outra forma de vida e sobrevivência. Como exemplo, entre tantos outros, a Cobra Grande é um núcleo gerador do texto literário de Raul Bopp, cobra Norato, de 1931, da importante vanguarda modernista brasileira, assim como a mitologia da área impregna e estrutura a obra Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade, de 1928. [...] os “encantados”, que povoam o imaginário das pessoas e governam suas vidas, têm diferentes representações no cotidiano e o processo de modernização é sempre um perigo (PIZARRO, 2012, p.26).

É importante salientar que os grupos tradicionais da Amazônia, como os indígenas, os caboclos, os afrodescendentes e os ribeirinhos transmitem esse conhecimento mitológico de geração em geração, assim como há um grande respeito pela mitologia.

Nos versos “Olha que a mulher / Transforma-se na calma / Na raiva e na beleza / Lutando contra o vento”, observamos a construção figurativa das paixões por antítese: a calma x raiva; beleza x dificuldade. Para Aristóteles, a calma é o estado da tranquilidade, de domínio do próprio sentimento, ao passo que a raiva é o seu contrário e se refere a uma pessoa irada, a um desejo acompanhado de dor que incita o sentimento de vingança. Há também a utilização da metáfora de percurso no ar, simbolizada por “lutando contra o vento”; logo, a beleza da mulher é evidenciada em contraponto às dificuldades por ela vivenciadas. Com isso, vemos a constituição da identidade pautada na *areté* — sincera e determinada. Trata-se de uma mulher comum, não purificada; não é santificada, pois agrega sentimentos eufóricos e disfóricos, tem sua beleza interior e exterior, assim como a coragem de enfrentar e driblar as dificuldades que o mundo lhe impuser.

No trecho “Ali no panteão / Dos deuses ela alimenta-se / De vinho, de carinho / E de fúria de sua alma”, percebemos que a mulher acredita em suas crenças. Além disso, notamos, mais uma vez, o uso da metáfora. Em “Ali no panteão”, alude-se a um lugar sagrado, ao templo dedicado aos deuses da Grécia e da Roma antigas. No entanto, é também o panteão tupi-guarani, o lugar onde os indígenas cultuam os seus deuses, tais como Tupã³², Jaci, Guaraci, Anhum — deus da música, Caramuru — o deus do dragão, Rudá — o deus do amor, Polo — o deus dos ventos e mensageiro de Tupã, Sumé — o deus da lei e da sabedoria, Yara — a deusa dos rios, Curupira — o deus protetor da mata e Caupé — a deusa da beleza, a Afrodite indígena.

Em “Dos Deuses ela alimenta-se”, a construção metafórica da identidade pautada na paixão da “confiança” idealiza uma mulher que tem, por divindades, os deuses de sua cultura;

³² Disponível em: <https://mitologiabrasileira.blogspot.com/2013/03/mitologia-brasileira-panteao-tupi.html>. Acesso em 13 out. 2022.

portanto, o lugar da tradição é evidenciado. O sintagma “de vinho” é a relação intertextual, pois o vinho é uma herança cultural herdada, um símbolo sagrado da igreja católica e da cristã, que representa o sangue de Jesus Cristo.

Nos dois últimos versos do trecho, o *pathos* é exaltado por meio das palavras “carinho” e “fúria” — “de carinho” e “da fúria da sua alma”. Há uma relação oposta dos mais íntimos sentimentos evocados pela alma humana e, por conseguinte, o uso da antítese para mostrar que a mulher ora sente amor, ora ódio; é a retórica da guerra interna, uma briga intrínseca entre as paixões evidenciadas.

No trecho “A alma doce necessita / Anunciar urgente aos quatro cantos / Que o mundo tal qual ela quer mudança / Pra entender a criação / É semear em todos nós a natureza / Do seu ser”, os oradores enfatizam as paixões a “alma doce”, carinhosa e amorosa, regada de sentimentos bons. Em seguida, embora essa mulher seja “doce”, não deixa de “anunciar”; nesse caso, o verbo significa “promover o conhecimento”, “divulgar algo”, “comunicar” e “participar”. Assim, adquire o sentido de divulgar as mazelas encontradas. No excerto em questão, tem-se, pela metonímia, uma característica protagonista das lutas sociais, ligado à busca pela igualdade de gênero, por mais oportunidades.

No verso “Que o mundo tal qual ela quer mudança”, verificamos a figura de alusão, a fim de lembrar das lutas feministas no Brasil, dentre as quais destaca-se a “Marcha das Margaridas”, protagonizada pelas mulheres do campo, da floresta e do rio. O tema dessa marcha foi o cotidiano feminino no meio rural, mais especificamente, os fatores políticos, sociais, culturais e econômicos que determinam as situações de fome, pobreza e violência em que vivem essas mulheres. Vale salientar que não apenas as mulheres do campo, da floresta e do rio buscam melhorias nas condições de vida; todas merecem respeito em todas as áreas. Dessa maneira, “entender a criação” e “semeiar em todos nós a natureza” é uma forma metafórica e poética de colher a igualdade entre todos os gêneros “do deu ser”.

No próximo trecho, “Mulher de onde parte / O calor da tua lida / De dar explicações ao mundo / De onde nasce o teu saber profundo / Só pode ser do meio da floresta”, o primeiro verso denota o uso da figura denominada prolepse, utilizada quando alguém faz a pergunta e, ao mesmo tempo, responde-a, o que se observa por meio do advérbio de lugar “onde”. Além disso, notamos a utilização da força argumentativa da figura alegoria, método de interpretação desenvolvido por pensadores gregos, principalmente nas narrativas mitológicas, cuja finalidade é dar poderes sobrenaturais a coisas. Nesse caso, esse poder é conferido à floresta, pois, de acordo com os oradores, a força e a sabedoria emanadas da mulher vêm do meio da floresta. O lugar da qualidade

é evidenciado, e a característica da identidade, nesse fragmento, é pautado na *phrónesis*, pela força e pela sabedoria.

Em “Eu me respondo / Onde ela vive / Onde ela nina / Onde ela se embala / E amamenta / A vida”, evidencia-se a figura de presença; há uma reintegração melódica que dá o tom poético à canção. Notamos a marcação rítmica por meio da aliteração: “Onde ela vive”, “Onde ela nina”, “Onde ela se embala”, “e amamenta”, “a vida”. Assim, os oradores constroem, por meio do discurso, uma identidade pautada na liberdade de ser mulher, pois não a prende em nenhum lugar, a não ser na própria vida. A paixão suscitada no auditório nesse fragmento é a calma.

A partir das análises realizadas, podemos inferir que a identidade captada é detentora de um saber privilegiado. Portanto, a mulher da floresta, que pode ser indígena, cabocla ou ribeirinha, transmite características pautadas na *phrónesis* e na *areté*, evidenciados pela coragem, pela força, pela sabedoria, pela atitude e pela religiosidade, assim como por ser uma mulher comum, com seus afazeres domésticos e profissionais. De todo modo, ela enfrenta vários obstáculos em seu contexto identitário. Vale salientar que, nessa letra, a imagem da mulher é construída pela visão do homem, de maneira bem diferente do discurso enraizado pelo patriarcado, ou seja, a mulher aqui é vista como dona de si.

Com base nessa análise, o seguinte quadro é proposto:

Quadro 6: Mulheres da Floresta

Mulheres da Floresta	Fernando Canto e Zé Miguel (2020)
TEMA	A força das mulheres da floresta
COMPONENTES DO <i>ETHOS</i>	a) ATITUDES: mulheres da floresta são protagonistas da sua vida; b) COSTUMES: religiosidade mitológica; c) MORALIDADE: as mulheres das florestas são livres.

MECANISMOS RETÓRICOS	a) LUGARES: da tradição, da qualidade; b) FIGURAS: alusão, hipotipose, metáfora, prolepse, antítese, metonímia; c) <i>PATHOS</i> : amor, ódio, calma; d) <i>LOGOS</i> : <i>docere</i> — conhecimento oferecido; d) GÊNERO: epidítico / laudatório.
RESUMO DO <i>ETHOS</i>	Pautado na <i>phrónesis</i> e na <i>areté</i> – evidenciado pela coragem, força, sabedoria, atitude e religiosidade.

Fonte: Elaboração própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa examinou a constituição da identidade das mulheres amapaenses em letras de canções populares produzidas no Amapá, compostas por oradores do sexo masculino. Para tanto, selecionamos, como *corpus* deste trabalho, cinco letras de canções: *Igarapé das Mulheres* (1990), do compositor Osmar Junior; *Negro de Nós* (1998), do compositor Illan do Laguinho; *Meninas da Amazônia* (2004), dos compositores Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel; *Eu sou caboca* (2009), dos compositores Celso Viáfora e Joazinho Gomes e *Mulheres da Floresta* (2022), dos compositores Fernando Canto e Zé Miguel, analisadas à luz da Retórica e da Argumentação.

Nossa investigação buscou responder ao seguinte problema de pesquisa: Como se constitui, nas canções populares do século XXI, criadas por compositores da região Norte, a identidade das mulheres amapaenses? Em função desse problema, propusemos o seguinte objetivo geral: contribuir para os estudos retóricos em língua portuguesa tendo por base a constituição da identidade das mulheres amapaenses em canções populares. Como objetivos específicos, definimos: 1) classificar e comparar os tipos de *ethé* utilizados nas letras das canções populares amapaenses; 2) identificar, descrever e analisar as técnicas argumentativas utilizadas nas letras das canções populares amapaenses na construção da identidade das mulheres amapaenses, e, por fim, 3) discutir os resultados.

Nossa pesquisa fundamentou-se no arcabouço teórico-metodológico da Retórica e Argumentação, e nas principais categorias de análise: o *ethos*, o *pathos*, o *logos*, as figuras de retórica e os lugares retóricos. Para efetivar e amparar os dados, valemo-nos dos estudos retóricos desde Aristóteles (2003) até a Nova Retórica, por meio dos trabalhos de Halliday (1990), Meyer (2003; 2004; 2007; 2014), Reboul (2004), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), Eggs (2005), Citelli (2005), Amossy (2005; 2010), Abreu (2009), Ferreira (2015, 2019), Fiorin (2014; 2015) e Plantin (2010). Além desses, outros pesquisadores fizeram parte deste trabalho. Por exemplo, a fim de nos auxiliar nas reflexões sobre a Amazônia, selecionamos Pizarro (2012); sobre a constituição do Amapá, contamos com as contribuições de Santos (1994) e Monteiro (2003); para discorrer sobre as primeiras populações do Amapá, utilizamos a pesquisa de Rodrigues e Soares (2008); para ponderar sobre a música amapaense, realizamos quatro entrevistas com compositores e intérpretes da música popular amapaense, além do estudo de Ruy Godinho (2018) e, por fim, com relação à retórica musical, apoiamo-nos em Cano (2000) e Lyra (2018).

Nossa análise foi dividida em duas etapas: na primeira, realizamos uma análise geral das letras das canções e, em seguida, realizamos uma análise a partir de quadros com sequências de categorias de análise.

A análise do *corpus* permitiu-nos observar a recorrência com que os compositores utilizam as técnicas retóricas e argumentativas em favor da constituição da identidade das mulheres amapaenses, assim como para prender a atenção do auditório/ouvinte. Dessa maneira, notamos a utilização do *ethos*, do *pathos*, do *logos*, das figuras de retórica e dos lugares retóricos, embora, em alguns textos, os autores tenham utilizado mais de uma técnica em favor de outrem. No entanto, todos os textos, sem exceção, tiveram recorrência de uso de técnicas argumentativas. Essa afirmativa pode ser evidenciada pelo que o autor Fiorin (2014) defende: “todo texto é dotado de argumentatividade”.

Os resultados da análise também revelaram a ocorrência de outras técnicas argumentativas, como os tipos de gêneros retóricos que estão em evidência na constituição da letra da canção, mais especificamente, o *judiciário*, o *laudatório*, ou o *epiditico*. Como mostrado nos quadros de análises 2, 3, 4, 5 e 6, os gêneros foram usados como meio para evidenciar os tipos de argumentação engendrados na letra da canção.

No caso das características, identificamos várias, que dão o tom da mulher amapaense, como no caso da primeira canção escolhida como *corpus*: Igarapé das mulheres (1990), de Osmar Júnior. Nessa letra, a argumentação foi centrada no gênero *judiciário*, pelo propósito comunicativo do que é justo e injusto, principalmente, no tocante à passagem do tempo. Os traços marcantes nesta letra são de uma mulher disciplinada, trabalhadora e divina, que consegue ganhar a vida com a força do seu trabalho braçal, entretanto o seu labor liga-se à purificação da alma dos moradores de sua região: “em lavar os males da vida”.

Já na segunda letra: Negro de Nós (1998), de Illan do Laguinho, a argumentação é caracterizada pelo gênero *epiditico*, no qual o propósito comunicativo é elogiar as mulheres negras do Amapá. A identidade da mulher é pautada na *areté* – virtude, determinação – e principalmente na *phronesis* – competência, credibilidade e sabedoria em saber lutar pela resistência de seus pares.

Na terceira letra: Meninas da Amazônia (2004), de Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel, a força argumentativa é estabelecida pelo gênero *laudatório* – na perspectiva de ensinar ao auditório quem são essas meninas da Amazônia. A qualidade é pautada na *areté* – no tocante à determinação em realizar seus sonhos; ainda que essa menina seja ingênua – “não sabe das loucuras da cidade” –, ela não deixa de ir em busca de dias melhores para alcançar a sua felicidade.

Na quarta letra: Eu sou caboca (2009), de Celso Viáfora e de Joãozinho Gomes, o propósito argumentativo é marcado pelos gêneros *epidítico* e *laudatório*, pois, ao mesmo tempo que os oradores prezam por louvar a “caboca”, transmitem conhecimento sobre quem ela é. Assim, delineiam a identidade dessa mulher, que não é índia e nem branca, mas sim, a mistura das duas. O ser é pautado na *areté*, que consiste em uma mulher determinada, simplista, franca, virtuosa. Contudo, é majoritariamente constituído pela *phronesis*, visto que a “caboca” é ponderada, sábia, prudente, ajuizada, sensata e valente.

Já na última letra: Mulheres da Floresta (2020), de Fernando Canto e Zé Miguel, os gêneros foram o *epidítico* e o *laudatório*, pois os oradores, ao mesmo tempo que louvam essa mulher da floresta, transmitem conhecimento sobre ela. A identidade engendrada na canção é constituída pela *phrónesis* e pela *areté*, que remete a uma mulher corajosa, sábia e também religiosa.

A figura da mulher, portanto, compreende, de forma histórica, a desvalorização, o preconceito e a submissão, o que demanda uma luta constante para mostrar a sua capacidade, bem como para adquirir direitos que correspondem à busca da igualdade em relação ao gênero masculino. Todavia, os resultados alcançados a partir das análises mostram, a partir das técnicas argumentativas, a identidade ou “as identidades” das mulheres amapaenses. Além disso, revelam, ainda que por meio do olhar masculino, um olhar diferente da visão do patriarcado, de “uma mulher submissa ao homem”. As mulheres evidenciadas nas letras podem ser caracterizadas pelos adjetivos: trabalhadoras, divindades, inocentes, sonhadoras, lutadoras, sábias, sensatas, valentes e religiosas.

Como dito anteriormente, no presente estudo, nosso objetivo geral foi contribuir para os estudos retóricos em língua portuguesa tendo por base a constituição da identidade das mulheres amapaenses em canções populares. Isso posto, não foi presunção nossa identificar todas as mulheres amapaenses — visto que seria impossível a partir das cinco canções escolhidas — mas, sim, identificar a identidade dessas mulheres, a partir da perspectiva do masculino registrada no *corpus* selecionado.

Ao concluirmos esta pesquisa, consideramos confirmada a hipótese de que as técnicas argumentativas utilizadas nas letras das canções amapaenses abrem perspectivas para a construção e identificação da identidade das mulheres amapaenses. Do mesmo modo, os objetivos da pesquisa foram alcançados, e as perguntas, respondidas. Para tanto, é válido salientar que não temos a pretensão de encerrar o assunto; novas etapas investigativas podem dar continuidade ao assunto proposto, tomando, como ponto de partida, os estudos retóricos e argumentativos, que podem orientar trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. S. **A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ALBALADEJO, T. **Fundamentación de la retórica como ciência del discurso e la formación del sistema retórico**. In.: ALBALADEJO, T. **Retórica**. Madri: Síntesis, 1991.

ÁLBUM “Eu sou caboca”, de Patrícia Bastos. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/patricia-bastos/discografia/eu-sou-caboca-2010/>. Acesso em 13 out. 2022.

ALMEIDA, H. Joãozinho Gomes: poeta orgulho da Amazônia. 9 out. 2022. **Diário do Amapá**. Disponível em: <https://www.diariodoamapa.com.br/blogs/heraldo-almeida/joaozinho-gomes-poeta-orgulho-da-amazonia>. Acesso em 13 out. 2022.

ANAZ, S. **Sobre mitologias ancestrais e contemporâneas**. Galáxia. São Paulo, 2021.

ANDRADE, N. M. da S. **Significados da música popular: a revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)**. 2004. 78f. Dissertação. Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2004.

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Trad. Isis Borges B. Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena 2. ed. Lisboa: Biblioteca de autores Clássicos, 2005.

CAMPBELL, K. K; HUXMAN, S. S; BURKHOLDER, T, R. **Atos de retórica: para pensar falar e escrever criticamente**. Trad. Marilene Santana dos Santos Garcia. São Paulo: Trilha Ed, 2016.

CANO, L. R. **Música y retórica en el barroco**. México: Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, 2000.

CANTO, F. **O marabaixo através da história**. Macapá: Printgraf, 2017.

CELSO Viafora: Biografia. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/celso-viafora/biografia>. Acesso em 13 out. 2022.

CITELLI, A. **Linguagem e persuasão**. 16. ed. São Paulo: Ática, 2005.

CULTURA Madeira. Profissões tradicionais – lavadeira. **Cultura Madeira**. Disponível em: <https://cultura.madeira.gov.pt/sabias-que-1/2021-profiss%C3%B5es-tradicionais-lavadeira.html>. Acesso em 05 out. 2022.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, A. C.; VILHENA, J. E. De S.; SANTOS, E. S.; SARAIVA, J. M. B; KUHN, P. A. F.; BRITO, D. C.; SOUZA, E. B.; ROCHA, E. P.; CUNHA, H. F. A. Dezembro de 2014. Evento extremo de chuva-vazão na bacia hidrográfica do rio Araguari, Amapá, Brasil. **Revista Brasileira de Meteorologia**, 29, p.:95–110, 2014.

FERRAZ, L. R. **O Cotidiano de uma escola rural ribeirinha na Amazônia**: práticas em saberes na relação escola-comunidade. 2010. 210 f. Tese. Doutorado em Psicologia – Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2010.

FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2015.

FERREIRA, L. A. **Inteligência retórica**: ethos. São Paulo: Blucher, 2019.

FERREIRA, M. Patrícia Bastos, voz do Amapá, saúda Dia da Amazônia com o single ‘Yárica’. 20 ago. 2022. **G.1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/08/20/patricia-bastos-voz-do-amapa-sauda-dia-da-amazonia-com-o-single-yarica.ghtml>. Acesso em: 28 set. 2022.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, J. L. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

FIGUEIREDO, M. F. **Textos**: sentidos, leituras e circulação. Franca, SP: Unifran, 2014.

FIGUEIREDO, M. F. SANTOS JUNIOR, V. F. Uma incursão ao pathos: o método aristotélico de descrição das paixões e a relação hierárquica delas emanada. In.: FERREIRA, L. A. (org.). **Inteligência retórica**: pathos. São Paulo: Blucher, 2020.

GODINHO, R. **Então, foi assim?** Os bastidores da criação musical brasileira – Amapaenses. Macapá: Abravídeo: 2018.

GUEDES, N. Tô em Macapá. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/nivito-guedes/to-em-macapa/>. Acesso em 13 out. 2022.

LÁZARO, J. Oscar Santos: o descobridor de talentos musicais. 21 abr. 2013. **Porta-retrato** – Macapá e Amapá. Disponível em: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2013/04/oscar-santos-o-descobridor-de-talentos.html>. Acesso em 13 out. 2022.

LYRA, E. R. Música, Retórica e Leitura: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino. Dissertação do Programa de Pós-Graduados em Língua Portuguesa – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

MAGALHÃES, A. L. Artimanhas do ethos. In.: FERREIRA, L. A. (org.). **Inteligência retórica: ethos**. São Paulo: Blucher, 2019.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. **Revista Percurso** - NEMO Maringá, v. 4, n. 2 , p. 149- 171, 2012 ISSN: 2177- 3300. Acesso em 10 jan. 2023.

MARQUES, R. P. Um estudo de caso sobre o fumo, o uso dos cachimbos e as práticas de fumar entre os mbyá-guarani (RS) **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 97-118, jan./jun. 2012.

MEYER, M. Prefácio. In.: ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Introdução, notas e tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MEYER, M. Prefácio. In.: PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MEYER, M. **A retórica**. Trad. Marli M. Peres. São Paulo: Ática, 2007a. (Série Essencial).

MEYER, M. **Questões de retórica: Linguagem, razão e sedução**, Lisboa: Edições 70, 2007b.

MIGUEL, Zé. Meninas da Amazônia. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ze-miguel/meninas-da-amazonia/>. Acesso em 27 jul. 2020.

MOSCA, L. L. S. (Org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2004.

MOSCA, L. L. S. Paixões, emoções e afetividade na trilha do tempo: lugar no discurso. In.: FIGUEIREDO, M. F.; VIDAL, G. R.; FERREIRA, L. A. (orgs.). **Paixões aristotélicas**. Franca, SP: Unifran, 2017.

MONTEIRO. M. A. A ICOMI no Amapá: meio século de exploração mineral. **Novos cadernos NAEA**, v.6, n.2, p.113 – 168, dez. 2003.

MULHER. **Etimologia**. Disponível em: <https://etimologia.com.br/mulher/>. Acesso em 13 out. 2022.

NERY. V. S. C. **Mestre Oscar Santos e o Território Federal do Amapá**: um projeto intelectual dedicado ao ensino de música em Macapá no século XX. *Fronteiras e Debates*, v.5, n.1, p. 89-117, 2018.

OSMAR Júnior. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/osmar-junior/968335/>. Acesso em 10 dez. 2019.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PETTER, M. Linguagem, língua, linguística. In.: FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à linguística**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, F. F.; VICTÓRIA C. G. Educação indígena e educação ribeirinha: singularidades e diferenças, desafios e aprendizagens no contexto amazônico. **XII Congresso Nacional de Educação**, Paraná, p. 23, 2015.

PIZARRO, A. **Amazônia**: As vozes do rio. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PORRO, Antonio. As crônicas do rio Amazonas: notas etno-históricas sobre as antigas populações indígenas da Amazônia. 2. ed. Manaus: EDUA, 2016.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, M. E. B.; SOARES, A. M. **Amapá**: vivendo a nossa história. Curitiba: Base Editora, 2008.

SANTOS, Fernando Rodrigues. **História do Amapá**. 1.ed. Macapá: Printed in Brazil, 1994.

SOUKI, Jacqueline Diniz Oliveira. **Argumentação**: a pedagogia retórica como uma das possibilidades de ensino e de aprendizagem dessa modalidade discursiva. Disponível em: file:///C:/Users/user/Downloads/20-78-1-PB.pdf. Acesso: 10/11/2020.

TAVARES, E. Os mocambos, pioneiros modernos do marabaixo. 21 maio 2022. **Blog De Rocha!** Disponível em: <https://www.blogderocha.com.br/os-mocambos-pioneiros-modernos-do-marabaixo-2/>. Acesso em: 25 set. 2022.

TOMÁS, L. M. N. **Sou brasileira, sou caboquinha**: uma análise discursiva da identidade da mulher amazonense através da música popular. 2012. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

TRINGALI, D. **A retórica antiga e as outras retóricas**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Musa editora, 2014.

TURUNA. **Michaelis**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/turuna>. Acesso em 13 out. 2022.

UCHÔA, M. L. S. **As bandas no Amapá e o Mestre Oscar Santos**. 2003. 130f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

VIDAL, L. M. **Um jogo de sedução e persuasão**: figuras de retórica nas imagens veiculadas nos *jingles* das campanhas presidenciais de Dilma e Aécio em 2014. 2016. 122f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca. 2016.

ANEXO A – LETRAS DAS MÚSICAS ANALISADAS

Igarapé das Mulheres

O tempo leva tudo
O tempo leva a vida
Lá fora as margaridas fazem cor
Eu lembro a alegria,
Boiar naquelas águas
E ver as lavadeiras lavando a dor
E lavavam a minha esperança perdida,
De crescer lá no igarapé
E lavavam o medo que tinha da vida
E agora o meu medo o que é?
A minha nave, um tronco navegava
As estrelas, entre as palafitas
E as lavadeiras
Nas minhas aventuras, poraquê pirara, piranha peixe-boi, boto igára
E lavavam a minha paixão corrompida
As mulheres do igarapé
As Joanas, Marias, Creusas, Margaridas,
Lavarão o que ainda vier.

Autoria: Osmar Junior

Intérprete: Osmar Junior

Fonte: <https://www.letras.mus.br/osmar-junior/968335/>

Negro de nós

Negro tua cor e tua raça

Negro tua cor e tua raça

É um verso de amar, é um grito de amor

Negro é uma flor, negro é um mar de poesia

Negro é arte, é cultura, é história, é magia

É semente de riquezas, é uma estrela que brilha

Com a força de uma raça que não cala, não cala

Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara

Negro é Zumbi

Negro é Dandara

Negro é um sonho não sonhado de um sonhador

É o olhar de uma criança, é o canto de um cantador

É um toque de tambor

Negro é a minha fé

Negro é chão, é alimento, é o tempo que não para, não para

Negro é Zumbi, negro é Dandara, Dandara

Negro é Zumbi

Negro é Dandara

Autoria: Illan do Laguinho

Intérprete: Grupo Negro de Nós

Fonte: Álbum da Banda Negro de Nós

Meninas Da Amazônia

Nas viagens que faço
Por estas paisagens
Vejo coisas encantadas que jamais
Eu veria na cidade
Há meninas na Amazônia
Tão bonitas tão carentes
A seguir navios

São o espírito de um povo
Que anseia pela liberdade
O pão certo, a mesa farta, o sabor
De viver felicidade
Há meninas na Amazônia
Que não sabem das loucuras
Que rolam na cidade
Há meninas na Amazônia
Que a gente não vê pela cidade
Há meninas na Amazônia
Que a gente só vê nos rios
A seguir navios... A seguir navios...

São o espírito de um povo...

Autoria: Antenor Lopes, Walber Silva e Zé Miguel

Intérprete: Zé Miguel

Fonte: <https://www.letras.mus.br/ze-miguel/meninas-da-amazonia/>

Eu sou caboca

Eu sou caboca
Não meto a mão em cumbuca
Não marco tucá
Sou nenhum pouco maluca
Nunca fui louca
Só que eu nasci mameluca
Amo a maloca

Onde meu povo batuca
Onde meu povo bituca
Onde meu povo naná
Onde meu povo mandelá
Estarei Lá!

Eu sou caboca
Não fica rouca
Dá troco a quem me cutuca
Nunca fui oca
Trago esse mundo na cuca
Amo a maloca

Onde meu rio tijuca
Onde meu rio pororoca
Onde meu Araguari
Onde meu rio marabaixo
Tenho que ir!

Eu sou caboca
Todo tambor me batuca
Adoço a boca
De quem me beijar a nuca
Nunca fui mouca

Nada daqui me embatuca

Amo a maloca

Onde meu povo ticuna

Onde meu povo turuna

Onde meu povo tupi

Onde meu povo reúne

Eu Raoni!

Autoria: Celso Viáfora e Joãozinho Gomes

Intérprete: Patrícia Bastos

Fonte: <https://www.letras.mus.br/patricia-bastos/discografia/eu-sou-caboca-2010/>

Mulheres da floresta

Quando a mulher
Adentra na floresta
Para encontrar seus seres
Ancestrais

Os olhos de jaguar
Se cruzam em plena festa
Com os olhos encantados
Dos pássaros astrais

Olha que a mulher
Transforma-se na calma
Na raiva e na beleza
Lutando contra o vento
Ali no panteão
Dos deuses ela alimenta-se
De vinho, de carinho
E da fúria de sua alma

A alma doce necessita
Anunciar urgente aos quatro cantos
Que o mundo tal qual ela quer mudança
Pra entender a criação
É semear em todos nós a natureza
Do seu ser

Mulher de onde parte
O calor da tua lida
De dar explicações ao mundo
De onde nasce o teu saber profundo
Só pode ser do meio da floresta
Eu me respondo

Onde ela vive
Onde ela nina
Onde ela se embala
E amamenta
A vida

Autoria: Fernando Canto e Zé Miguel

Intérprete: Zé Miguel

Fonte: Acervo pessoal do compositor Zé Miguel.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

ZÉ MIGUEL

Data: 26/04/22

Luanny: Olá, hoje nós estamos aqui com nosso compositor e músico da nossa música popular amapaense Zé Miguel, um grande músico, que fez parte da minha vida com suas letras maravilhosas. Tudo bem, Zé?

Zé Miguel: Tudo bom Luanny. É um grande prazer, obrigado aí pela indicação, estou muito feliz com a escolha da minha música para participar de uma tese de doutorado, é algo realmente grande, grandioso mesmo, estou muito feliz, muito obrigado.

Luanny: Nossa, eu que fico feliz também em ser recebida muito bem por você e sua esposa. Então, Zé, como nós trabalhamos a música popular amapaense, e o que a gente nota no Estado, dentro de todo esse referencial teórico, ainda, um pouco sobre o textual de todo esse material, eu estou hoje fazendo algumas entrevistas para colher informações sobre a música popular amapaense. Nesse sentido, eu gostaria de saber com você, como foi, como surgiu a nossa música popular amapaense.

Zé Miguel: Então, nossa música popular, eu acho que ela surge a partir das atitudes das nossas comunidades tradicionais, né, de muita presença de pessoas de outros estados aqui no Amapá, por exemplo, você vai ver isso no nosso Carnaval. Nosso Carnaval tem um elemento, uma figura é básica na sua construção que é de um carioca que veio para cá para Macapá que juntou com outras pessoas e começaram a criar blocos de Carnaval e daí, por exemplo, nasce a música de Carnaval. A nossa música de essência, de raiz, vem das nossas comunidades tradicionais, do nosso folclore popular e influenciou toda a nossa produção. Eu, como compositor, por exemplo, sou bastante influenciado por essa tendência histórica, né, da nossa cultura popular, é das nossas comunidades tradicionais e a grande maioria dos compositores que eu conheço também passam por essa influência. Claro que a gente tem uma relação com de influência das músicas produzidas no país, mas a nossa essência ela parte, ela parte daqui, né, ela vai se manifestar nas várias linguagens, por exemplo no que o pessoal chama hoje de MPA, que eu não gosto muito desse rótulo, mas tá que se classifique como música popular amapaense, que é uma música produzida aqui que fala da nossa cultura, que traz os elementos da nossa cultura, que fala da comida, que

fala dos nossos saberes tradicionais, que fala das nossas vivências, dos nossos costumes do jeito de ser e de viver do povo, mas ela é uma música que dialoga também com músicas do mundo inteiro, com outras linguagens universais e que vai se manifestar nos vários estilos: no brega, no pagode, nessa MPA que a gente acabou de falar, tem gente que tá produzindo *reggae*, tem gente que tá produzindo *funk* e tem sempre uma pitada dessa nossa essência cultural, manifestada ali nessa musicalidade. Eu acho que o berço dela é isso, o berço tá nessas relações, né, tanto do compositor com a sua essência, a sua cultura, os processos de educação musical. Eu, por exemplo, tive o Maestro Mário Melo quando eu fui estudar no Colégio Amapaense, havia o maestro Mário Melo que tinha uma escolinha dentro da escola e eu acabei indo para essa banda de música e ali fortaleci meu aprendizado; tinha o Maestro Oscar Santos que ficava ali no GM; tinha o maestro Victor Santos; tinha o maestro Tiago, essas figuras que trabalhavam a educação musical que também influenciavam a nossa produção musical, desde aquela época até agora.

Luanny: Ah sim, com certeza. E sobre as nossas referências textuais você consegue trazer para nós, para o nosso estudo, algum exemplo, algum livro, artigo que possa enriquecer ainda mais o nosso trabalho?

Zé Miguel: Eu aconselharia a produção da professora Piedade Videira, que ela tem uma trajetória onde ela defendeu uma dissertação de mestrado falando sobre a cultura tradicional. Ela fala da música, da dança, ela fala dos costumes, dos hábitos e aí depois ela tem a tese de doutorado e agora ela tá fazendo pós-doutorado; não sei qual é o tema que está defendendo, mas provavelmente está vinculado a outras produções, e a gente vai ter a produção do Fernando Canto, que é um homem da Letras, que sempre buscou trazer essas informações sobre a nossa cultura, sobre a nossa produção musical também, já que ele também faz parte desse universo. E deixo como uma inquietação, uma produção que está colocada no acervo da biblioteca da Universidade Federal, no qual a gente não tem acesso por falta de catalogação, mas tem muita coisa produzida ali já né, que poderia ser acessada, que infelizmente não conseguimos acessar por falta de catalogação.

Luanny: É verdade, nas minhas pesquisas eu consigo ver como a gente ainda precisa é aumentar um pouco mais essa questão do textual, trazer mais informações principalmente da nossa origem musical.

Zé Miguel: Por falar nisso, Luanny, eu acabei esquecendo, mas tem meu TCC que foi meu trabalho de conclusão da minha graduação que eu falo sobre a música do Movimento Costa Norte, trago um pouco da questão histórica, é... das motivações, tá bem interessante, falo da interface entre essa música e a educação básica do Amapá.

Luanny: Muito bom.

Zé Miguel: É um texto que eu posso encaminhá-lo também para que você possa dar uma olhadinha.

Luanny: Excelente. Já que estamos falando sobre o Movimento Costa Norte, eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre o que foi esse movimento, qual foi a perspectiva aqui para o estado do Amapá, nossos cantores, como foi esse movimento aqui no Estado?

Zé Miguel: Então, o movimento Costa Norte é um movimento que nasce lá na década de... no final da década de 70 para participar dos festivais. Na época, era só a oportunidade que nós tínhamos de divulgar a nossa música autoral, era através dos festivais, porque as pessoas não tinham hábito de escutar essa música, não gostavam, na verdade, de escutar a música que era produzida aqui, então a oportunidade que se tinha era participar dos festivais. Aí nasce o Pilão, o grupo Pilão que eu lembro que eles participaram de um festival, aonde o Bi Trindade, se eu não me engano, tocava um pilão como instrumento de percussão; eu acho, inclusive, que é daí que nasce o nome do grupo Pilão, e é a gente vem uma geração depois, de uma geração depois da galera do grupo Pilão. Começamos a nos reunir e eu lembro que depois, algum tempo depois, o Osmar Júnior realizou um projeto ali no Leno, que era um bar que ficava ali em frente a praça da bandeira, chamado Projeto Costa Norte, onde ele desenvolvia algumas pesquisas que acabou culminando na gravação do primeiro disco do Amadeu, foi o Centinela Nortente, e de lá pra cá tem toda uma história que foi construída a partir da nossa relação de parceria entre eu, o Osmar, Amadeu, Val. Posteriormente, já na década de 90 chega pra cá o poeta Joaozinho Gomes veio do Pará e passou a ter uma relação intensa com todos nós de parceria né, então o movimento Costa Norte ele nasce exatamente desse movimento de artista e nós percebemos que nós não éramos apenas um grupo musical organizado para participar de festival, que muito mais além disso, que a gente estava discutindo ideologicamente, propondo, estávamos participando ideologicamente do processo de construção da nossa sociedade através da música que nós produzíamos, através do qual nós discutimos essa sociedade, essas... muito... interfaces e aí nós percebemos que nós

não éramos simplesmente um grupo musical; nós éramos um movimento artístico que permanece até hoje e que se autointitula Movimento Costa Norte.

Luanny: Então, nós... já antes dos festivais nós já tínhamos uma música, mas a partir dos festivais vocês conseguiram levar para o público essa música?

Zé Miguel: Sim, os festivais foram a porta de divulgação que nós encontramos na época, né... nos festivais tudo era permitido, cantavam, tocavam e as pessoas aceitavam, as mensagens eram sempre muito fortes que traziam questão política social, questão ambiental, nós sempre discutíamos esses temas que é tanto quanto polêmico na época né e aí os festivais... vale ressaltar... que nós estávamos no meio de uma ditadura militar. Eu lembro que as nossas músicas para participar de festivais na época tinha que passar inclusive pelo censo da Polícia Federal. Nós tivemos músicas que foram censuradas pelos militares, ah isso aqui não pode. Então, era sempre muito forte essa possibilidade de discutir a sociedade através da música, de fazer de maneira velada, não podia falar direto, tinha toda uma carga e aí essa música se consolida a partir daí, a partir dos festivais.

Luanny: Zé, o meu trabalho é com a mulher na música amapaense, eu gostaria de saber a sua opinião sobre a condição do feminino na música popular amapaense.

Zé Miguel: Eu acho que é uma condição ainda muito pouco presente, algo que me inquieta um pouco né. Veja, nós temos, por exemplo, nós temos a presença de compositores falando sobre a mulher, no meu caso eu já fiz isso em algumas obras, Osmar Júnior, tenho, inclusive, uma obra recente chamada mulher da floresta, nós falamos dessa mulher, nós conseguimos ver o potencial dessa mulher e a necessidade que ela tenha o empoderamento cada vez maior pra que ela possa ser vista por essa sociedade com a devida importância que ela tem dentro dessa malha de construção do tecido social, mas eu acho que essa presença é muito tímida e aí eu faço referência a uma mulher em particular que é a minha amiga Verônica do Marabaixo. Eu acho que ela ficou silenciada por anos que eu não ouvi falar da Verônica e agora estou voltando a ouvir falar da Verônica, que é uma mulher com seu tambor que traz uma música forte, que fala da sua cultura, que fala da sua essência de mulher, é uma mulher empoderada, sabe... e é uma representatividade do empoderamento que a mulher precisa ter, mas são muito poucas. Tem, além da Verônica, que graças a Deus agora está voltando, ouvi notícia que ela agora vai gravar, que nunca gravou, tem a Laura do Marabaixo, que é uma outra mulher parecida com a Verônica, que só ela com seu tambor e a sua voz chega e diz ao mundo, todas as suas dores, todas as suas preocupações, discute

o mundo a partir da sua musicalidade. Eu acho que isso precisa estar mais presente na sociedade, que há todo um processo de discriminação da nossa sociedade que é iminentemente, machista, paternalista, misógina mesmo, que empurra essa mulher pra não ser reconhecida, não ser vista, acho que precisa ter uma reação da mulher, precisa ter uma reação da sociedade como um todo de compreensão de percepção e de esclarecimento sobre o papel da mulher, o verdadeiro papel da mulher, porque a gente vê a... porque é importante, porque dá à luz, por que não sei o que pererê parará, mas fica nisso, né. E aí? E a mulher que trabalha, a mulher que pensa, e a mulher intelectual que tá aí no mundo, que tá propondo soluções para o mundo, a mulher que tá presente independente da sociedade machista reconhecê-la ou não. É o meu sentimento, mas eu penso que, no nosso caso, essa presença precisa ser alargada, precisa, sabe, crescer mais, porque ainda é muito tímida no que diz respeito à música.

Luanny: É... eu acredito que, a partir dessas discussões, você pode levar para outros músicos e trabalhar essa temática que realmente é pouco trabalhada, mas nós temos músicos como você mesmo e outros, que falam também sobre a mulher na música, e esse *ethos* feminino na letra das canções como “Menina da Amazônia”, como essa belíssima letra “Mulheres da floresta”. Qual é a condição dessa mulher dentro das letras musicais?

Zé Miguel: Veja, o que me chamou a atenção para escrever “Meninas da Amazônia” foi a condição daquelas crianças ribeirinhas, na relação com a sociedade que passa pelo rio, passa tudo pelo rio, inclusive o mercado, e o mercado ele violenta esse momento, a pureza dessa juventude no momento de preparação dessa mulher para o mundo, para o amanhã... acaba sendo violentada pelo que acontece no rio; eu vi o momento mais lúdico que é o momento em que passa o navio cheio de pessoas, de passageiros, e aquelas crianças vão ali receber donativos; algumas conseguem adentrar as embarcações para vender a sua produção ribeirinha, mas eu vi aquele momento, mas eu tentei ver o outro lado que não estava ali exposto, que é a questão, por exemplo, quando passa os empurradores, as balsas, a questão da prostituição infantil e dessa violência que degrada essa mulher e que a desconstrói perante o mundo para o qual ela é tão importante. Esse é o contexto de “Menina da Amazônia”... eu quis discutir isso que aborda ali na frente de Santana de Macapá e que a gente sabe das histórias e que tem gente que vem buscar essas crianças, essas meninas, muitas menores que são levadas para servir os marinheiros, tem toda uma carga... necessidade social que as aflige, que as atinge e que as levam para esse caminho. Então, eu tentei discutir isso em “Meninas da Amazônia”.

Já “Mulher da floresta” não... ela traz um olhar sobre a mulher, sobre a força da mulher, ela é uma música que ela fala quando a mulher entra na floresta, da relação dela com os seres ancestrais, da relação dela com a floresta e com a empatia dessas energias e das vibrações que surgem a partir dessas relações. Então, “Mulher da floresta”, que é uma letra do Fernando Canto com música minha já é uma música que trata mesmo do empoderamento da mulher. A mulher amazônica, mulher guerreira, a mulher capaz, senhora de si, que participa dessa sociedade amazônica não como mera coadjuvante, mas como partícipe desse processo de construção do tecido dessa sociedade, mas eu acho que mais importante do que eu falar, do que o Fernando Canto falar, do que a gente discutir, é a necessidade da própria mulher se dar voz, falar de si mesma, trazer a sua condição para o mundo, a sua percepção de participação, o que ela é capaz de fazer para o mundo, no qual ela está inserida e faz parte.

Luanny: Isso é verdade, é uma questão que nós precisamos rever e colocar para a sociedade, e falar para as mulheres falarem de si próprias dentro dessas músicas. Então, a gente sabe como é a vida de vocês de músicos aqui do estado, muitos músicos eles... é ... além da música eles precisam trabalhar com outras questões em outros lugares para se manterem. Eu queria saber com você o que é ser músico aqui no estado?

Zé Miguel: É andar na corda bamba (risos). É muito difícil, é muito difícil porque muito embora nós temos uma percepção desse momento, por exemplo hoje nós temos a internet... a internet é um espaço aberto, a internet é um espaço de oportunidades para todos, não é?! A internet continua sendo um espaço que tá muito mais apto a atender às demandas da indústria cultural, do que da produção individual, do que essa produção que a gente chama de produção independente. Então, por exemplo, a gente acabou de ouvir falar que a Anita se tornou uma das cantoras mais ouvidas no mundo, mas se você parar pra entender por que que a Anita se tornou umas das cantoras mais ouvidas do mundo, você vai perceber que há todo um processo de investimento feito em cima daquilo que eu não tenho condição de chegar nem perto. Então, nós iremos ter aí a Anita e o Zé Miguel. A Anita da indústria cultural e das classes médias, e o Zé Miguel com sua produção independente, na batalha do dia a dia, uma luta pra conseguir que a rádio toque a sua música, e a rádio é um instrumento de divulgação da música. Se eu produzo música, “Meninas da Amazônia”, por exemplo, mas se essa música não toca, as pessoas não ouvem, e se elas não ouvem, eu estou tirando das pessoas a possibilidade das pessoas se posicionarem a respeito, de definirem a eu ouvir essa música do Zé Miguel, ouvi e não gostei, ou então, nossa ouvi essa música do Zé que música boa, gostei demais, toca de novo, liga pra rádio e toca de novo. Hoje

você vai lá no Spotify, Deezer, as plataformas e toca, mas você precisa saber que a música tá lá e pra você saber que a música tá é preciso ter toda uma campanha de divulgação que envolve investimento financeiro que eu não tenho capacidade de fazer. Então, a dificuldade é muito grande. Por outro lado, a gente não vê, por exemplo, o Estado ter um olhar sobre isso, porque o Estado não consegue olhar pra essa música como um elemento divulgador da sua cultura, do seu turismo, das características do povo daqui. Eu acho se o Estado tivesse essa percepção, não... peraí, uma música como “Meu endereço”, que é minha e do Fernando Canto, uma música como “Pérola azulada”, que é minha e do Joaozinho Gomes, ou uma música como “Tô em Macapá” que é do Nívito Guedes, uma música como “Igarapé das mulheres”, ou como, “Meninas da Amazônia”, gente... essas músicas é a nossa cara, vamos divulgar, vamos investir na nossa cultura, não é investir nos artistas, não necessariamente isso, mas investir na nossa produção cultural, aí eu acho que você tem a justificativa pra utilizar o recurso público, é um investimento que você faz e que tem um retorno. Eu te falo isso porque já estive na oportunidade de estar nos dois lados do balcão, como artista que eu sempre fui e ao longo de um curto período de 2 anos e 3 meses como Secretário de Estado da Cultura e comecei mexer nesse processo, mas infelizmente a política é muito violenta, não deu tempo de eu fazer nada, em uma gestão aonde a gente estava desenvolvendo feira do livro, projetos que tinham esse papel de divulgar a nossa cultura acabou tendo de ser substituída, e as ideias que nós semeamos lá não foram dadas sequência, e aí a gente continua vivendo essa realidade de muita dificuldade, a gente faz a música que faz e se mantém no caminho por amor sabe, mas o amor não enche barriga como dizia a minha mãe querida, amor não veste, né... então, a gente faz por amor e se mantém por amor, mas é muito difícil quando você tem que lutar num campo aberto aonde os outros estão lutando com metralhadora e você está com estilingue ou uma baladeira.

Luanny: É muito difícil, mas que bom... eu me sinto enriquecida por ter compositores, cantores assim como você aqui no nosso estado, e que me permitiu realizar todo um estudo sobre essa música que nós trabalhamos aqui, se não fossem vocês, eu realmente não teria como trabalhar a nossa música popular. Eu agradeço, agradeço bastante, porque as letras são muito ricas; desde muito pequena eu fui inserida dentro da música, da nossa música e também agradeço aos professores que divulgavam bastante o trabalho de vocês, e eu vejo essa necessidade de hoje os professores trabalharem a nossa música dentro das salas de aula porque é ali que vai ser divulgada, é um a um.

Zé Miguel: Exatamente isso que eu tratei dentro do meu trabalho de conclusão da graduação, eu trago inclusive a experiência de 3 professores, sou muito grato a esses professores e assim como sou muito grato a você, como te falei quando você me perguntou se seria possível, eu disse: nossa... eu fico sempre muito feliz quando surgem essas iniciativas, isso é uma oportunidade que a nossa música tão sofrida, que essa música tem de se projetar para o mundo, pensando bem quantas pessoas pela eternidade lerão o trabalho que você ora está produzindo, né... e a nossa música, de certa forma, estará presente contribuindo de alguma forma e sendo vista pelas pessoas. Eu te agradeço profundamente do fundo do coração.

Luanny: Eu que agradeço a oportunidade que Zé me deu, você é uma pessoa incrível, um ser com espírito de luz mesmo. Muito obrigada por tudo e nós vamos com certeza aí caminhando, conversando, pesquisando junto e vamos trabalhar a nossa música. Obrigada, de coração!

Zé Miguel: Eu vou te deixar uma coisa de presente aqui no final: vou tocar pra você aqui “Meninas da Amazônia”, que foi o que te trouxe aqui. Então eu não poderia te receber aqui na nossa varanda sem tocar um pouquinho dessa música pra você. Tá?

FERNANDO CANTO**Data: 21/04/2022**

Luanny: Bom dia, eu sou a Luanny Vidal, acadêmica do Programa em Pós-graduação da PUC/SP em Língua Portuguesa. Estou hoje aqui para entrevistar o nosso compositor Fernando Canto, que é um dos pioneiros do Estado do Amapá, e saber um pouco mais da história dele com a nossa cultura, com a nossa identidade. Então, Fernando, tudo bem?

Fernando: Tudo bem. Bom dia, Luanny.

Luanny: É, eu gostaria de saber se você consegue contar para nós um pouco sobre a música popular amapaense, as histórias que você conhece, um pouco da sua trajetória dentro da música como compositor, falar um pouco sobre os músicos, as histórias de fato, do início da música popular amapaense, porque nós temos pouco registros textuais aqui no Estado, e a sua voz, como de outros compositores e cantores, vão nos ajudar a montar um texto que sirva de base para a nossa tese e outros trabalhos acadêmicos também.

Fernando: Essa questão da música popular aqui do Amapá ela vem acompanhada de diversos processos, principalmente quando se trata de música popular, propriamente dito, por causa das músicas folclóricas... o marabaixo que existe desde as primeiras manifestações ditas escritas são do jornal Pisoni de 1980 e pouco... mas, na realidade, ela sempre existiu, seja no acompanhamento, no rádio, mas a valorização que se deu foi a partir dos festivais, depois de 1965, 68, eu comecei em 1971, terceiro festival da canção Amapaense. Participei com duas músicas e depois fiz acompanhamento da música que foi vencedora desse festival e aí conheci seu Ernani Vitor Guedes, pai do meu amigo Nivito, meu parceiro compositor e que foi fundamental essa relação, porque eu participei do grupo musical que ele tinha chamado “Os Mocambos”, e nós gravamos o primeiro LP aqui do Amapá, uma situação de muita dificuldade na época, né, em 1973, gravamos dentro de uma sala, não havia mixagem, todo mundo tocava ao mesmo tempo. 6 músicas de marabaixo e 6 músicas nossas, de produção do próprio grupo, inclusive tem duas músicas minha lá. Então, essa trajetória eu tenho acompanhado por muito tempo, embora com algumas ausências, por exemplo, em 1974, eu fui para Minas Gerais, onde ganhei alguns festivais lá e depois voltando para Macapá, em 1975, nós formamos o grupo Pilão e, desde lá, vem atuando sistematicamente eu estando ou não presente aqui e passei 10 anos praticamente em Belém, depois voltei em 1997 pra cá novamente, em que me deu uma espécie

de solidez não exatamente em relação à análise, mas na feitura e participação dessa música que as pessoas tanto gostam e se identificam em função das próprias temáticas relacionadas ao Amapá. Então, eu não tenho um acompanhamento seguro, mesmo porque eu não sou pesquisador de música, mas tenho escrito muito a respeito do marabaixo, batuque dentro dessas manifestações da cultura popular mais conhecida aqui do Amapá, ajudado a reconhecer e também fazendo parte de um projeto do grupo Pilão que foi exatamente mapear a música popular do Amapá. Tanto que nós gravamos vários tipos de manifestações musicais daqui, como o marabaixo, o batuque, as músicas de boi, músicas de pássaros juninos, o Quatá, que estava desaparecido, músicas indígenas lá do Oiapoque, enfim, é uma tentativa de mostrar o quanto nós temos de riqueza, e essa diversidade cultural ela existe e permanece. Só que os próprios amapaenses não conhecem essa estrutura toda e, embora a gente tenha colaborado grandemente para que outras pessoas seguissem esses passos muito melhor, até mesmo, que a gente que demos o passo inicial, a gente sente que ainda há um vazio cultural muito grande, ainda há falta de pesquisa mais importante, mais imanente ao Amapá. Eu posso te dizer, né, Luanny, que, através da minha própria literatura, letras de música, eu tenho feito o possível para concorrer pra essa possibilidade tornar mais conhecida a música produzida aqui no Amapá.

Luanny: Ah... com certeza o senhor enriquece muito a nossa cultura, com a letra das suas músicas é um fato, por isso que estamos aqui também fazendo essa pesquisa para levantar esse conhecimento sobre a música popular amapaense. E uma outra questão que eu gostaria de saber é sobre o registro, se o senhor tem algum registro sobre a música popular amapaense. Eu sei que o senhor também é um escritor que pode também estar indicando e falando um pouco sobre eles para nós.

Fernando: Olha, tem muita coisinha em andamento, como estava lhe falando há pouco, essa relação com a fronteira, as influências que nós tivemos aqui dos ritmos fronteiriços que na realidade são ritmos caribenhos que têm já... já trazem influências africanas por causa das populações que vivem nesse litoral até o Caribe, Colômbia, Venezuela, Suriname, Guina, Guina Francesa e o Amapá, até mesmo em Manaus, Belém, todos e... lugares, a gente sempre sofreu essa influência na gravação, muitas músicas nesse ritmo tão bonito que muita gente gosta, pra desconforto de alguns que gostam de outras coisas. Mas, existe sim, muita referência sim, principalmente em se tratar em pesquisar coisas aqui, em Belém, por exemplo, o dicionário da música paraense, os Sensalis, o trabalho de dissertação da professora Leandra lá na UEAP, não

conheço tantos, mas sei que eles têm essa referência porque são estudiosos no assunto, não só bibliográfica, mas todo o processo teórico importante para a análise dos seus trabalhos.

Luanny: O meu trabalho com *ethos* feminino dentro das canções. Eu irei retirar o *ethos* feminino das canções e eu gostaria de saber se o senhor tem uma visão sobre, mas que fale sobre as mulheres, nós temos algumas canções, como: nós temos “Meninas da Amazônia”, nós temos “Mulheres do Igarapé”, nós temos “Eu sou caboca” de Patrícia Bastos, dentre outras... então, como é que o senhor ver essa mulher?

Então, professor, eu trabalho com a música popular amapaense, mas dentro da música eu tenho um recorte que são as mulheres amapaenses dentro das canções, como elas são vistas, de que maneira a compositora e o compositor consegue delimitar essa mulher amapaense. No início, é um pouco difícil, pois quase não temos registro de compositoras, e sim de compositores. Então, são vocês, eles cantando essas mulheres. E eu gostaria de saber do senhor como é que o senhor percebe essa mulher amapaense dentro das canções.

Fernando: Olha, normalmente essas mulheres eram vistas meramente como intérprete, hoje elas fazem parte de uma luta, uma forma de resistência também importante, mostrando o empoderamento em relação a diversas condutas machista da sociedade amapaense. E que têm um significado muito especial. Eu acho que nós estamos muito bem servidos de cantoras aqui, de compositoras nem tanto, mas que para elas escolherem um bom repertório elas têm que fazer valer seu próprio senso crítico e a sua condição na sociedade. A condição do seguinte... sempre de crescimento, sempre de mostrar ao mundo que elas vieram aqui nos dá significado mais importante do que esse que a sociedade patriarcal. quis impor a todas elas. Então eu vejo que nós temos cantora como a Patrícia, como a Juliele, você acabou de falar, como a Silmara do “Negro de Nós”, nós temos muita gente nova, inclusive, tentando ganhar um lugar ao sol, através de festivais de música aqui ou fora daqui. Tem dado certo pelo fato dela mostrar muito talento e muito importante, até mesmo pra essa marcação cultural e geográfica da música popular feita aqui dentro do Amapá. Então, a gente tem uma diferenciação, sim, porque vivemos à margem do Amazonas... não só por isso, mas também na foz do rio Amazonas. Nós temos a condição de ter o arquipélago aqui perto, logo adiante nós temos o Marco Zero. A riqueza do Amazonas e as nossas florestas, que, queira ou não, ainda estão em parte bastante preservadas trazem pra nós um certo alento. Inclusive para o compositor fazer com que essas coisas sejam bem-vistas e conhecidas da população que também tem que ajudar a preservar, sustentavelmente... de modo que não seja totalmente destruída como em várias outras partes da Amazônia, ou então, o que

ocorreu com a mata Atlântica no nosso país. Eu vejo, hoje que a música amapaense deve muito à interpretação das mulheres, mas enquanto compositoras agora realmente são poucas fazendo esse trabalho, geralmente elas recebem a coisa pronta já de compositores homens, mas sempre, como lhe falei, sobre um certo critério que não vai redundar em humilhação ou alguma coisa perniciosa para a própria intérprete.

Luanny: É... o senhor é compositor e compôs a música “Filomena” que fala um pouco sobre a mulher. Dentro dessa letra, o senhor pode falar um pouco? Essa mulher, Filomena, ainda no grupo Pilão, é isso?

Fernando: Olha, essa... essa música é de minha autoria; ela traz uma referência histórica da mulher amapaense que migra para a região da Guiana Francesa em busca de novo alento, de nova vida, de progresso relacionado à vida econômica para depois mandar dinheiro para família. Enfim, essa relação que persiste há muitos anos e que eu vi muito, não só em Caina, mas em Sinamarrei, Corur , por muitos lugares por onde eu andei, por onde o grupo Pilão foi tocar, se apresentar... e tem muitos brasileiros, muitos deles que eu conheci aqui no Laguinho, meu bairro aqui em Macapá, e a gente conversava muito a respeito e percebe-se que a questão da prostituição ainda é um fator muito considerável em relação a essa migração; muitas mulheres vão se prostituir pra lá, ou até mesmo em busca do casamento, e é algo que ainda existe, então a música fala basicamente disso, depois eu terei o maior prazer de passar pra você a música com a letra.

Luanny: Estou muito feliz porque é mais uma música que vai entrar para nosso estudo. E vai compartilhar esses saberes, não é? A gente tem aqui no Estado...e... professor, quais são as maiores dificuldades das músicas aqui da verdade, dos cantores aqui da Terra da região?

Fernando: Olha, não é fácil trabalhar com música aqui; quem se aventurar viver só de música precisa ter muita relação política e, às vezes, precisa até mesmo se humilhar em determinados momentos para os poderosos, que é muito ruim o para o artista. Na realidade, é dever constitucional do Estado. Eu falo Estado como um todo e até mesmo, claro, na constituição do Amapá, é incentivar e consolidar uma política cultural e está incluso aí os compositores, os músicos, os artistas, os pintores todos, e pra divulgar o Amapá no que ele tem de bom e não se vê isso... de uma forma sistemática, a não ser com projeto lá de Brasília com lei a Rouanet, a lei Audir Blanc, que dão um certo incentivo à cultura, mas normalmente o músico tá de pires na mão, normalmente o músico tem um problema de série, em relação a divulgação do seu trabalho,

exatamente por não encontrar definitivamente no incentivo que trabalha as suas viagens, as participações em festivais, coisas dessa natureza que são importantes, que as vezes sai do próprio bolso. E nem sempre o artista tem condições de fazer, digamos, uma coleta financeira para participar disso aí, porque, às vezes, pode parecer muito chato e humilhante. Então, falta um apoio governamental em relação a uma proposta, líquida, certa e bonita para divulgar o nosso querido Amapá para outros lugares, atravessando esse rio Amazonas.

Luanny: É verdade, professor... aqui a dificuldade é muito grande, até porque, até no nosso espaço geográfico, é complicado para os nossos cantores irem e divulgar também não só aqui no Estado, mas sair daqui para proclamar as suas conquistas, as suas músicas, o seu trabalho em outros lugares, porque aqui no estado do Amapá a gente só consegue sair se for de avião ou de barco, de navio, no caso. E aí que encarece um pouco.

Fernando: Inclusive a própria relação de intercâmbio com outros estados, saindo daqui se torna muito difícil e caro por questão da distância, né. Como fazer um trabalho com o Amazonas, o próprio Pará e outro, o Acre, Rondônia... como trabalhar essas coisas? Se não existe realmente uma política coerente, criteriosa, pois não pode somente proteger os amigos do rei, acho que tem de ser mais democrática, através de uma proposta significativa, porque nem mesmo as instituições que cuidam de cultura aqui, com raras exceções, elas podem fazer alguma coisa. Como, por exemplo, esse conselho de política cultural que não serve absolutamente nada; tem pessoas ali que estão em funções dos retões e que não vejo nada significativo emitido dali para celebrar algum tipo de trabalho importante, até mesmo porque eles não publicam nada e tem tanto trabalho importante, da nossa arte, da nossa cultura, sobretudo da nossa música através desse conselho que desconsidero, que, para mim, ele não deveria não existir.

Luanny: Ou então fazer valer, né... o seu trabalho, divulgando, chamando, colocando mais eventos para vocês. Na verdade, deveria trabalhar muito em prol dos nossos cantores. Então, professor, e o grupo Pilão, em que o senhor me conta? O que vocês têm feito? Quais são as ideias, tem alguma programação?

Fernando: Olha, a última apresentação que nós fizemos foi em plena pandemia, no final de 2020, incentivado pela prefeitura de Macapá, que foi um negócio fantástico, muito bonito mesmo, lá no mercado Central, na frente do mercado; às vezes, nós temos feito alguns showzinhos assim beneficente que, na realidade, todo mundo do grupo tem seu emprego que garante sua

sobrevivência, mas que, pra nós, é um motivo de muita alegria quando nós estamos tocando em algum lugar a convite, seja em eventos beneficentes... o importante é que estejamos sempre reunidos. Seja pra tocar em alguma família, para festejar o aniversário de um ou de outro, o importante é que estamos sempre unidos e com propósito de fazer com que a ideologia do grupo se concretize. Hoje tem até um lance específico porque esse grupo começou comigo, Bi Trintade e o Juvenal, meu irmão Alcântara, em 1975, no Festival da Canção, só que depois, quando foi ampliado, entrou o Eduardo que também é meu irmão percussionista; então são 3 cantores e, depois da morte do Bi Trintade, por consenso, resolveu acolher também como cantor o meu irmão mais novo chamado Luiz Tadeu. Então são 4 cantores (risos), mas isso não tira o mérito de nenhum dos outros que fazem parte ainda tem o Eivado e o Boca, percussor e o violonista; enfim, o grupo ainda continua, sempre na expectativa de novos convites, de novas perspectivas... de tocar porque isso que nos dá emoção, é isso que nos move para passar desse 46 anos que vai fazer agora 47, e o que a gente quer mesmo é, como lhe falei... é mostrar a todos que tivemos esse período todo trabalhando para a divulgação da música amapaense e, por causa disso, muitos dos nossos queridos compositores também foram no mesmo caminho com o mesmo objetivo, então ele continua na ativa.

Luanny: Que bom! Pra gente que faz parte da população Amapaense... ficamos muito felizes. Eu tive o prazer de escutar várias vezes o grupo Pilão tocar ali no nosso Teatro das Bacabeiras, com outros cantores também. Eu sempre gostei bastante da nossa cultura, e essa cultura eu já vim estudando desde as séries primárias, quando ainda estudava no Padre Dário, então eu tive uma imersão cultural por meio das músicas populares amapaenses, que, no caso, foi do grupo Pilão, do Osmar Júnior, do Zé Miguel, do “Negro de Nós”, dentre outros vários cantores que a gente tem aqui. Eu fico muito feliz, professor, pelo senhor ter nos dado essa oportunidade de contar um pouco sobre a história da música popular amapaense e que vai enriquecer grandemente o nosso trabalho. Caso o senhor queira comentar alguma coisa que eu não perguntei, fique à vontade... que o senhor ache importante.

Fernando: Eu acho importante, sim, você fazer... realizar essa pesquisa, sobretudo a respeito desse *ethos* feminino mesmo... muito importante mesmo, é uma coisa inédita que merece ser reconhecido, publicado e continuar as pesquisas, mesmo porque haverá outros desdobramentos através de artigos, de outros escritos que certamente você vai fazer e vai mostrar para os seus futuros alunos. É importante pra todos nós, toda vez que alguém faz um trabalho dessa natureza, com a nossa arte, a nossa música. Meus parabéns a você.

Luanny: Muito Obrigada! Até logo.

OSMAR JÚNIOR**Data:** 23/08/2022

Luanny: Olá, boa noite. Hoje estou aqui com nosso querido e muito amado Osmar Júnior. Osmar Jr. É um cantor pioneiro da nossa terra, do nosso estado do Amapá para o mundo, não só daqui, mas aqui no Brasil e fora dele também. E hoje eu gostaria de saber um pouquinho mais sobre a nossa música, a música produzida aqui no estado, a partir da sua fala.

Osmar Júnior: Está certo, desde já muito obrigado a todos vocês ... à valorização da música produzida no Amapá. Eu vou tentar ser o mais sucinto possível.

A música amapaense, na verdade, ela surge... na verdade, nós somos uma ilha. O Amapá é uma ilha, e a Amazônia toda é preenchida com influências rítmicas, e essas influências rítmicas vêm dos índios, negros, portugueses e outros povos, mas é mais presente o índio, o preto e o português. Então, o que acontece aqui no Amapá não é diferente. A música de um povo ela é, na verdade, um encontro, porque nós sabemos que aonde chegar um homem com sua cultura lá ele encontrará uma outra cultura, né? Então eu considero que essa mistura toda durante um período não foi percebida pelo olhar pop, pelo olhar poético, embora essas raízes sejam o conteúdo poético, imensurável. Eu acho que a única coisa que aconteceu com o movimento Costa Norte, com respeito ao grupo Pilão... o grupo Pilão, ele é uma referência pra mim, Osmar Jr.... Agora eu irei falar do Osmar Jr.... para nós chegarmos até aqui, eu fui relâmpago nessa coisa que acontece dentro da gente, principalmente em termo de citologia, ou seja, de pele, de raça, essas coisas aí. E veja bem o que aconteceu comigo é que eu chego, eu sou guitarrista, baixista, cantor, compositor, o pessoal me apelidou de poeta; mediante aos grandes poetas, eu me acho um poetinha. Eu fico assim, com muito respeito, eu respeito essa hierarquia das grandes literaturas. E o que eu fiz foi sentir que a ilha, o Amapá, na década de 80, quando nós recebemos rock, a lambada, o brega, o axé, o início do sertanejo... então, eu olhava pra aí e não via praticamente nada que nós poderíamos chamar de autoral ou raiz, original nosso. Isso lá em 1979, 80, eu vim tocando a música dos outros durante 8 anos, mas eu sempre tive esse medo de olhar para trás e não me ver como alguém que produziu alguma coisa. Por mais que eu seja apaixonado pela música popular mundial, todas as músicas, eu sabia que, se eu não fizesse alguma coisa, eu ia chegar no final com uma grande frustração, e assim então eu observei as fronteiras da gente e as influências que nós temos que a música ela passeia dentro da alma humana de uma forma muito diferente, por exemplo, o índio não tem uma musicalidade tão fácil da gente perceber, mas eles têm um movimento na perna... rou, rou. Só estou dando um exemplo. A gente tem uma forma de

cantar, o negro, claro, tem uma aplicação rítmica maior, que é o caso do batuque, do marabaixo, os ritmos de fronteira. Entendeu? Aqui próximo Caeny, nós temos a origem do cacico. Nós temos, assim o que eu chamo de guitarras crioulas, ou seja, toda essa influência da Guiana Francesa, que eu acho muito forte, junto com o marabaixo, batuque, a folia do Amapá, junto com o brega da região Norte, mas que eu acho que é muito forte em Belém. Acho que o povo nortista é Brega, não é? Isso é bom. Porque o brega nada mais é que um *rock and roll* de Elvis, adaptado para a alegria do povo amazônico. Entendeu? Então eu sou extremamente apaixonado por essas coisas que a gente guerria. Eu já tô indo pra outra área, quanto à origem da música amapaense, ela precisava desse painel cultural, desse painel musical de influências para dar origem a uma música. Eu acho que é aí que eu entro, respeitando ao grupo Pilão, nós temos toda uma história do grupo Pilão para trás, mas a minha referência chega ao grupo Pilão, principalmente com Fernando Canto. Então, o que acontece, eu fundo o movimento Costa Norte, eu, Amadeu Cavalcante, Val Milhomem e Zé Miguel, os quatro. Mas o movimento Costa Norte, ele não é exatamente uma banda, ele tem uma consciência do movimento, ou seja, nós sabíamos que, se nós aplicássemos de uma forma, acho que dentro dessa ciência do 7, da ciência musical, se nós espalhássemos aquela semente, uma poesia certa, uma poesia que dissesse exatamente que nós somos um povo, que temos, uma geografia diferente, que temos costumes diferentes... as nossas origens. Porque o Brasil, nesse tempo, aliás, até hoje o Brasil não sabe o que é a Amazônia. O brasileiro é um pouco desinformado. Ele só sabe da Amazônia como um grande... uma grande reserva, mas ignora o povo aqui. Ignora as nossas riquezas, nossa culinária e sejamos francos, não é? Então, quem não conhece a Amazônia não conhece metade da cultura brasileira. Entendeu? Não conhece o potencial... então, olhar para a Amazônia e não olhar para o povo da Amazônia e sua cultura, seus compositores, seus poetas, seus pintores, sua dança, seu artesanato, sua culinária, sabe? Enfim, todas as artes que nós temos, isso aqui era para ser Portugal. Portugal, quando fugiu... planejaram, por isso que a gente tem Vigia, Belém, Bragança, não é, professora? Eu já não iria entrar por aí, mas eu gosto dessa parte porque explica os motivos, inclusive, os motivos da influência portuguesa na nossa música, então nós temos esses 3 elementos. Aí nós temos uma bandeira política social memorável, porque nós temos... nós somos um povo, se você olhar dos cabanos para cá. É... nós somos um povo que nos revoltamos, nos calamos, mas nós somos um povo que temos motivos para gritar agora, sabe? Sempre teve, né? Todo esse ouro de Serra Pelada, do Amapá, a morte de um seringueiro, que, na verdade, representa muitos. Todos esses conflitos de terras indígenas, todo esse rio que passa embaixo da gente, esse rio que passa em cima, os povos que estão aqui espiritualmente... há muito tempo falo muito nisso, não tenho mais problema de falar... já subimos um para uma nova era, então, nós temos aqui uma

arqueologia que grita na cara da gente que nós não somos recentes como a ciência. É... passou para a escola, para nossos meninos, tá? Agora vão ter que estudar praticamente por conta própria, as coisas da gente para criar uma nova Amazônia. Essa, na minha opinião, todo esse panelão de coisa é o motivo pela qual a nossa música existe, por isso que ela não pode nascer em São Paulo. Ela pode sim ir lá e voltar para cá. É... mas eu sou radical nisso, eu sempre digo assim, por exemplo, a Patrícia, a Patrícia, Bastos é uma grande representante da gente, mas a Patrícia tem que voltar para cá o tempo todo.

Luanny: Para beber na fonte.

Osmar Júnior: É. E ela é assim. Entendeu? E ela... ela respeita isso. E eu que não consigo sair, nem quero, porque eu acho que o país ficou... Desculpa eu falar assim, mas o país ficou de frente errada. Era para ser para cá, né? A gente tem que virar de frente pra cá e assumirmos nossos portos, parece política, não é? É... quer dizer, é o motivo da música. Aí depois vem essa coisa do povo festivo que dança, que festeja, isso está na gente. Aliás, está no povo brasileiro. Está em todos os povos do mundo, mas nós temos uma particularidade aqui. Nós temos esses... bora falar agora, bora separar um pouco as fronteiras, nós temos esses paredões, como tu falou do Marajó, algo do tupinambá. Eu respeito isso. Eu respeito. Tem gente que acha estranho. Eu respeito. É o que eu chamo de cancionero popular que são os poetas para... tiveram que apelar para os trovadores pra poder falar sobre política, para poder dar uma outra estima para o povo. Entendeu? Pra poder dizer para o povo: olha, nós temos um jeito próprio nosso. Nós não precisamos todo tempo se agarrar na cultura dos outros, embora nós sejamos muitos frágeis. Eu conheço amigos que estão lutando, como em Roraima, como o Viro Show, Zeca Preto, o Adilson Crítico, todos lutando porque agora Roraima estava virando um outro lugar, uma espécie de Venezuela com Goiânia. Que não é isso, ou então, vai ser assim, você vai perder a sua história. E quem vai sofrer com isso primeiro são os índios. Então toda vez que o povo indígena diz alguma coisa áspera pra mim, porque eles estão assim e eles tem razão, eles têm os motivos deles, mas toda vez eu fico pensando. Eu digo o motivo que eu tenho é porque a maior vítima assim... nós, se não a gente não gritar todo mundo junto... A maior vítima, talvez, sejam vocês. Entendeu? Os pastores invadem as aldeias, demonizam uma ciência raríssima, sabe, eu estava olhando assim, ó... eu mandei uma carta, eu mandei um recado para o pastor fulano de tal, que eu não vou citar, e disse: por amor de Cristo, não faça isso. Não é? Não tira desses caras a possibilidade que têm de curas, de visões, de libertação, sabe? Entendeu? Então, religiosamente, eu estou falando para vocês, não faça isso, pois é vergonhoso transformar índios em pastores. É vergonhoso não só para o

cacique, para o pastor, é vergonhoso para todo mundo. Porque é o seguinte: tem que tomar o maior cuidado, sabe, embora Cristo esteja dele no meu... Deus, esteja no meu coração, no seu, mas tem que tomar o maior cuidado com as culturas. E o Brasil está passando por um processo delicadíssimo de religião e política. Desculpe eu falar muito, tá? Eu venho com uma carga de coisas, aí eu confundo, mas a origem da música da gente não tem uma origem banal. Você pode tentar falar sobre açaí, tamatar, rio Amazonas, Araguari, não. Mas você pode... mas você nunca vai entender, falar sobre essas coisas se você não sentir essa dor e essa alegria.

Luanny: Entendi. A nossa origem, ela está extremamente ligada à cultura de outros povos que se uniram a nós, e nós formamos uma nova cultura. Os que vieram da África, os nossos índios, nós e os portugueses.

Osmar Júnior: Sim, isso aí é o que se responde rapidamente, não é? Mas existe, no meio de cada palavra dessa, uma luta, uma revolta, uma coisa. Então, se você ouvir a minha música, ela traz assim essa coisa... ela traz... só que o músico, ele tem um desafio, ele tem que contar um livro inteiro em 4 frases. Esse é o desafio. Muitas vezes, as pessoas não entendem o que é que a gente quer dizer. Eu estava conversando sobre isso hoje. Eu dizia... Eu fui visitar um pai de santo porque eu pesquiso os ogãs, e ele disse pra mim: os ogãs estavam comigo, e eu estava dizendo, hoje eu estava pensando o seguinte. É? Existe uma madeira que tem a ver com turu, alguma coisa assim; turu eles identificam o turuzinho... significa isso? Quer dizer, aqueles músicos ali, eles estão muito acima de mim. Sabe dessa questão, quer dizer, as pessoas pensam que a música é uma coisa, o mundo está perdendo de vista isso. Mas nós temos a grande chance no Amapá de voltar a ensinar essas coisas rapidamente, nós não perdemos de vista a nossa cultura, né, a nossa musicalidade, mas hoje eu estava vendo que... eu estava vendo com a gente. Tem tanta coisa, sabe, da música regional, nem é esse o nome, é música da terra, quando a gente fala música da terra, no início, chamaram a gente de minhoca, porque achavam que a gente era pendurado numa panela política, isso é verdade, porque nós tivemos que fazer uma política. Nós tivemos que fazer cabeças políticas, não é? E de repente nós recuamos, talvez a gente não deveríamos ter recuado. Mas porque a coisa poderia destruir a nossa música, nós recuamos. Mas, veja bem, nós fazemos parte de um processo que tem que brigar muito. Você pode ver, nós somos da economia do pirão de peixe com açaí e tamatá, e tem uma corrente que é do agro. Eu tenho o maior orgulho deles. Parabéns pra eles. Mas a Amazônia... a Amazônia não tem essa organização. E um tempo atrás, eu me desesperava até o começar a ler os poetas. Não teve nenhum poeta que tenha sido animador de torcida ou de plateia. Eles sempre estão nos cantos extremos levando ideia para os que ficam.

Hoje, uma música descartável dura uma semana. Desculpa, irei usar a minha que eu não sou besta (risos): o “Igarapé das mulheres” vai durar a vida toda.

Luanny: É. essa que está no nosso trabalho.

Osmar Júnior: Desculpa ter falado muito; é que eu estou com uma carga de coisa. A gente tem que colocar porque os motivos são esses. A gente chega na escola, o que é que a gente escuta é a fluência negra, índia, portuguesa, mas não diz para o garoto de onde vem o motivo principal, que é a autoestima do povo, é a identificação do pouco. O garoto me liga e diz “tio, depois que o senhor cantou aqui em Ilha Rasa eu vou fazer agora Engenharia Florestal”. É... conseguiu uma... finalmente fazer um papel de músico sério que não me faça vergonha. É quando um garoto troca de ideia e resolve assumir o estado. Porque tá todo mundo indo pra Florianópolis e tal, inclusive o meu filho, aí eu digo assim... Porque eu ando pelas escolas, quando vocês tiverem oportunidade, me levem favor.

Luanny: Sim, e eu fui aluna de uma professora que colocava as músicas feitas aqui. Por isso, a minha vontade de falar sobre a música feita no estado do Amapá e, desde criança, eu escutava muito Osmar Júnior, sempre escutei Zé Miguel, o Amadeu Cavalcante, o “Negro de Nós”. Vocês todos fazem parte da minha identidade cultural, por isso eu tive vontade de pesquisar e falar um pouco mais sobre a nossa música. E já entrando nessa outra parte que fala sobre nossas obras, o que que nós temos de obra de relato musical aqui no estado do Amapá que possa vir contribuir para esse trabalho e para futuros trabalhos acadêmicos?

Osmar Júnior: De relato musical é assim: você tem mestres para trás, que vem de Mestre... Oscar... que foi o maior compositor de dobrados do Brasil. Foi um grande compositor. Aí você vem com as bandas, essas bandas foram verdadeiros conservatórios, embora a gente tenha um conservatório que formou grandes músicos, mas eu sempre meço... espero que não me soe como soberba e nem como a altivez, ou qualquer coisa assim. É... tem um momento que você chega no movimento Costa Norte, após o Pilão, aí o seguinte, chega no movimento Costa Norte. É... existe essa coisa: mestres, movimento Pilão e movimento Costa Norte. E aí depois vêm senzalas que ainda é movimento Costa Norte, e vem a nova geração. Então, se você escutar Pilão, Sentinela Nortente, Vida boa, Tarumã, Estrela do cabo norte, Revoada, Quando volta os guarás, Formigueiro, Senzalas, e aí você escuta Patrícia Bastos, e você escuta todos os garotos, todas as influências que existe. É... aí você consegue, com essas obras... você consegue lá localizar e

absorver uma linha poética que defende Amazônia de uma forma ideológica dentro dessas questões de meio ambiente, povos tradicionais. Falta alguma coisa aqui.

Luanny: E sobre a condição do feminino na música popular feita aqui, o que você me diz? O que está faltando? Se a gente tem referências, a gente sabe que temos, né? Mas o que você acha da condição do feminino na música feita aqui?

Osmar Júnior: Olha, nós temos... nós temos assim grandes cantoras que acompanharam um movimento, mas eu tenho observado o seguinte: que é normal, eu falei isso para um sociólogo na mesa e eu fiquei assustado, porque eu disse que uma geração quer sobrepor a outra. E isso é normal, é bonito, isso aconteceu com o Clube da Esquina, isso aconteceu com a bossa nova. Todo mundo que vem vai querer esquecer, mas tem uma juventude que não traz revolta. Ela pega a coisa, já sacou, já sacasse. Tem muita gente pegando coisas do passado, respeitando e dando nova versão para que a música não morresse. Então existe um movimento que querem destruir o passado. Eu já saquei isso aí. Eu estou sendo muito sincero num trabalho que não é primário, é mais aprofundado. Isso é quando querem destruir as coisas antigas, mas não vai poder. Não tem jeito. Isso vai entrar de tal forma dentro da alma da música e da alma das pessoas que fazem música pensando como nós pensamos. Eu penso o seguinte: eu penso de forma como isso aqui tudo, esse pedaço de terra fosse meu país, tanto é que eu não tenho a mínima pretensão de sair daqui, a não ser que o Brasil queira. E o que eu acho que pode acontecer, porque nós não planejamos músicas para durar até os nossos 23 anos. Nós planejamos música para ir com a gente até os 100 anos. Nós não fizemos música para pagar uma semana, então, o feminino dentro da música, tem uma parte que tem uma revolta com esse estudo. Tá. E tem uma parte que é muito inteligente que abraça a coisa e segue. Entendeu? Mas essa revolta ela é extremamente necessária, normal e, para mim, muito bonita. Entendeu? Parece estranho, mas é bonito. Se você olhar com um olhar poético em cima da coisa, isso aconteceu em todo lugar... isso, essas coisas acontecem porque existe um composto para isso aí. O que acontece? Existe mulheres fabulosas dentro da música? Que não fazem a mesma linha da gente? A Ana Paulino, por exemplo, faz uma excelente música que não é a linha da gente, mas ela é excelente. É? Eu gosto muito da Dani Li. Eu gosto da Dani para caramba, a gente trabalha junto. É... é... nós dois propomos fazer um encontro. Eu disse: Dani, parece que existe um preconceito entre a música de salão e a música “cult”. Ela disse: é, se a gente assinar um projeto, eu e você. É ela, era Dani Furacão, aí eu troquei o nome dela para Dani Li e dei uma música chamada “Eu sou da Amazônia”. Tanto ela pode estar nos dois palcos que é o brega com a música de salão e a música “cult”. Como eu posso estar nos dois

palcos, não é? Então, no início, o pessoal não entendeu direito, mas eu... eu acho que o caminho mais seguro para essa harmonia que eu me preocupo hoje dessa revolta da sociedade da gente está meio complexa em nível de preconceito. É... nós estamos nos dividindo em tribos. Então, eu acho muito interessante fazer, nessa hora, as pessoas terem a sensibilidade de fazerem o seu trabalho, mas respeitando o trabalho que já foi feito aqui, porque não dá, gente, não dá para tirar, apagar.

Luanny: Me diz uma coisa, Osmar. E sobre “Igarapé das mulheres”, que é uma das músicas selecionadas para entrar no *corpus* da nossa tese. O quê que você tem para falar sobre essa composição? Quem é essa mulher do Igarapé? Na época que você compôs, né?

Osmar JR: Olha, é muito legal porque aparece essa pergunta. É a pergunta... mais fácil que tem pra mim. É a força da mulher. Eu conheci, desde pequeno, as prostitutas, as lavadeiras, as beatas. Mas uma coisa eu fiquei impressionado com as prostitutas e as lavadeiras. E isso me marcou muito, sabe? Marca até hoje, que é a capacidade de criar filhos e com severidade e honradez. Eu conheço vários homens que hoje são juízes, engenheiros, pais de família, grandes operários, pilotos de barcos. São filhos dessas mulheres; elas não criavam um ou dois, elas criavam 12, 15. E hoje a gente não consegue criar nem dois, né, entendeu? Então, quem foi que inventou essa dificuldade? Porque a mulher é imprescindível; a mulher é Deus. Porque o seguinte: o homem também, mas a mulher é maravilhosa. A gente é muito falho perante a mulher. Então, Igarapé me redime muita coisa, me mantém acordado para muitas coisas. Mas o Igarapé, acima de tudo, ele é uma fotografia de um tempo muito bom que eu sei que não vai voltar mais, que tá bem ali, enterrado ali, e que é de vocês, é um presente para vocês pra sempre; nada disso é meu; inclusive, antes de partir, deixar Igarapé para o povo amapaense.

Luanny: Isso é verdade. É uma música muito bonita, fala muito sobre o poder que essa mulher tem, sobre a criação, sobre estar aqui, e a luta. E a questão da nossa mitologia que está inserida dentro da nossa letra musical.

Osmar Júnior: Quando fala mitologia, a gente fala mito, não é? É porque é o seguinte: quando passa para esse lado é muito doido, porque nem sempre o que as pessoas leem é o que a gente estava transcendendo. A transcendência na vida de um músico virou o inferno... e o céu, entendeu? Essas coisas de alteração de consciência, essa coisa de querer buscar, buscar, buscar, buscar, buscar igual aos profetas, igual os caras. Mas, na Amazônia, isso tem um sentido

importante. Quando eu falo da Sofia, a gente tá falando de submarino nazista, quando eu falo do Tarumã, eu posso estar falando de submarinos escondidos na Costa, entendeu... que entrava pelo Rio Calçoene os alimentos e tal. É quando você fala de Tumucumaque, você pode estar de Tumucumaque de Jurupari, você pode estar falando de uma nave espacial. Entendeu? De um disco voador de um Arconte? Quando você fala sobre o Curupira, você está falando sobre o controle da casa. É porque um dia desse eu recebi uma crítica. “Ó, você só fala”. É o seguinte, cara, o Curupira... ele disse pra ti o seguinte: não pode pescar nem caçar fora de época. Eu vou contar aquele negócio do treino. O Antenor me ligou e disse que, no dia santo, foi caçar. Como ele sabe que eu sou bem estranho, ele me ligou desesperado e disse assim: Osmar, um macaco humano correu atrás de mim. Eu não te disse, não era dia santo? Ele disse: “era, como é que tu sabes”? E muita gente sabe disso, né. Parece uma besteira, mas é uma realidade. Entendeu? Se a gente for entrar para esses mitos, se você conversar com as pessoas do interior, você vai... vai ouvir coisas místicas que, muitas vezes, a gente só pode rir. Mas que é verdade. É tão verdade quanto andiroba curar, quanto o pracachi curar, quanto o broto da goiabeira curar, quanto o tajá ter uma proteção, ter um caboco está perto dele, quanto as luzes aparecer sobre o céu da Amazônia, sobre os povos quilombolas. Então se uma pessoa escreveu Harry Potter, então, vocês vão ter que ler o meu livro. Porque, se vocês acharam estranho Harry Potter, vocês vão me achar um cara muito estranho. Você quer parar por aí?

Luanny: (risos) Não, não. Eu tenho uma última pergunta. Sobre o seu processo criativo. Como é que é feito, como é que vem essa... essa criação das letras musicais, se tem algum estalo, ou se vem na hora.

Osmar Júnior: Eu vou falar uma coisa que vai parecer meio estranho. Eu não gosto de compor. Eu abro uma guerra para compor. Eu detesto ver pessoas compondo 100 músicas para colocar na gaveta, um monte. O cara pede uma letra. Aí o cara manda cem. Eu não aguento isso aí. Então, veja bem, eu comecei a brigar depois que eu fiz “Sentinela nortente”, “Tarumã”, “Revoada”, “Estrela do Cabo Norte” pro Amadeu. Depois do meu trabalho com Amadeu, fiquei extremamente preguiçoso. Eu só posso compor... e parece que Deus me deu um castigo porque eu estou compondo não sei quantos *jingles* por dia, mas isso é publicidade, isso é outra coisa. Compor mesmo é compor a poesia musical, chamo de “a poesia musical”. É... tem que ter um grande motivo. Então você está me perguntando sobre o meu processo musical, por exemplo, agora. O que que eu quero agora? O que que eu quero mostrar agora? Por que que eu estou parado olhando a tecnologia? Por que que vocês me procuram no Spotify e não me acham... alguma

coisa eu estou fazendo, eu não posso abrir porque senão a minha produtora me mata, mas alguma coisa eu estou fazendo para...é... é tornar a tecnologia, eu sei que vem o G5 aí, não é? Tá? Então eu esperei isso, isso vai levar meses. Então os caras estão correndo, os caras querem chegar em Marte. Então é o seguinte, eu vou esperar um pouco. Eu vou colocar, eu vou ver. O que é que eu consigo dizer, meninos mais novos? Que a gente tem que construir agora as coisas olhando para o Cosmo. Então vocês vão ouvir esses palavreados da Amazônia, mas vocês vão ouvir com uma conotação de ascensão planetária. Entendeu? É uma música... que eu quero te dizer é o seguinte: porque o... eu quero te dizer é o seguinte: quando eu vou fazer uma música, eu imagino uma época. Eu não imagino que amanhã ela vai estar no rádio. Não, eu imagino que a música tem que estar aqui daqui a 50 anos, 100 anos. Esse é o meu processo criativo. Até os besteiróis. É besteiras para até as besteiras. É... é o seguinte. Eu penso. Então eu brigo muito para não compor. Ultimamente, eu ando querendo pessoas normais para compor comigo, amigos que eu sei que vão embora daqui a pouco. Eu vou ficar extremamente arrependido se eu não compor com o seu Nino? Se eu não compuser. Eu não vou citar, mas com vários que já estão com 70, 80 anos. Isso passa por dentro de mim. Então não podia nem estar falando aqui. Aí o seguinte: eu tenho que construir dentro de uma música, uma nova universidade para o cosmo. Aí lá vem entra toda uma questão de arquitetura. Então, eu grudei a minha música à ciência; o primeiro professor que me levou a ter consciência do meu processo criativo recentemente foi o professor Rômulo Vasconcelos. Que me identificou, defendeu a tese identificou a minha obra como geo músico. E tem a professora Valdete Favacho, que também identificou... ela escreveu a literariedade no amazonismo na obra de Osmar Júnior. Então existe, pra mim, uma preocupação muito grande de deixar uma obra científica; mesmo dentro dos padrões regionais, eu consegui chegar a um nível científico que alimente gerações futuras, pra dizer que eu passei por aqui e fui muito idiota (risos).

Luanny: Você tem uma vasta obra. Está com um acervo nosso, não só da nossa comunidade amapaense, mas da nossa nação por inteiro.

Osmar Júnior. É porque é uma obra para que vai permanecer, pelo menos me ajude, tá? Vai que ela permaneça dentro das universidades.

Luanny: Nós estamos trabalhando para isso.

Osmar Júnior: Eu agradeço

Luanny: Osmar, muito obrigado. Sou grata por você ter vindo esse horário cansado, exausto de tanto trabalho.

Osmar Júnior: Eu sabia que eu ia encontrar um negócio legal, legal.

Luanny: Eu só agradeço de coração; é um trabalho muito sério, é um trabalho que faz anos e anos, que eu estou debruçada na pesquisa sobre a música do estado e você não podia ficar de maneira nenhuma de fora do nosso trabalho. Agradeço seu empenho com a nossa música, com a nossa cultura porque isso faz parte da nossa cultura, é uma raiz que eu tenho. Eu não sou amapaense, eu sou paraense, mas, desde muito cedo, eu venho escutando, e isso me alimentou.

Osmar Júnior. Nós somos paraenses, porque isso aqui até um dia desses era tudo Pará; eu chamo de Paramajoara, acho que é isso. Fiz, inclusive, “Parajoarador”, que é uma música que diz assim. “Seu cantar, você vai ver. É. Que a minha voz ressoa assim algo Tupiniquim de amor, o tempo voa e você não vem na chuva nas tardes de Belém, se eu dançar você vai ver que a minha cor reflete em mim algo Parajoarador a Juruteia, Marapani, quem Salvaterra, salva a gente sim” (risos).

Luanny: Muito bem! (palmas) Obrigada, amigo.

Osmar Júnior: Obrigado.

SILMARA LOBATO**Data:** 14/09/2022

Luanny: Bom dia, e hoje nós estamos aqui para entrevistar a nossa linda cantora e compositora Silmara Lobato. Ela é do grupo “Negro de Nós”, um grupo que já vem se destacando há muitos anos aqui no estado do Amapá. E hoje nós iremos ter a oportunidade de escutá-la um pouco mais. Tudo bem, Sil?

Silmara: Tudo bem, Luanny. Muito obrigada pela oportunidade de estar aqui dando essa entrevista para você. Te desejo, desde já, todo sucesso e te agradeço em nome de nós, mulheres da MP, a nós, mulheres da nossa música amapaense, pela oportunidade de estar cortando um pouco da nossa história, da nossa luta.

Luanny: Muito obrigada. Então, nós queremos saber um pouco sobre essa mulher compositora aqui do estado pela sua voz, que é uma compositora. A gente sabe que nós não temos tantas mulheres na linha de frente dentro da música popular produzida aqui; na verdade, hoje já tem um pouco mais, mas, se a gente olhar um pouco da história da música, do início, não tivemos tantas. E você é uma das pioneiras; por isso queremos lhe escutar um pouco.

Silmara: A minha história dentro da MPA começou em 99. Era uma época muito, muito diferente de hoje em dia, hoje nós temos essa temática do empoderamento feminino, da oportunização das mulheres nos meios. Tá muito latente, tá muito aqui, né? A gente consegue sentir isso, mas na época não. É... na época que eu iniciei era tudo muito incipiente mesmo e, de certa forma, nem era falado. Então, é como eu estava te contando em *off* no começo, quando eu iniciei, eu não sei se eu fui uma das primeiras. Uma das primeiras cantoras a ser linha de frente sozinha de uma banda aqui no Amapá... é que o formato das bandas é que era sempre um homem e uma mulher ou um homem, uma mulher dançando, uma mulher fazendo *back*, uma mulher como acessório. E não como linha de frente, como principal... e quando era linha de frente e principal, nunca estava sozinha, porque tinha ali de forma muito disfarçadamente a ideia que a mulher nunca conseguiria estar ali sozinha, né? Mas foi uma aposta, uma aposta, inclusive, de uma banda, pois eu era a única mulher, né? Sou até hoje a única mulher na banda, né? Sou grata pela oportunidade que a banda me deu e me dá até hoje. De trazer essa força da mulher nesse início, né? E isso só melhorou com o tempo; eu sou realmente uma entusiasta dessa oportunidade e que mais e mais

mulheres tenha essa oportunidade. Das mulheres tendo... continua tendo essa oportunidade de mostrar sua força.

Luanny: É verdade. E hoje como é que você consegue ver como é que nós estamos as mulheres compositoras e cantoras aqui no estado?

Silmara: Bom, hoje, com esse advento da temática do empoderamento feminino, da inclusão da mulher, hoje a gente vê um movimento mais forte. A gente vê um movimento... mulheres realmente vindas com muita coragem, inclusive a nova geração da música amapaense. Tá vindo com essa força muito feminina, né? Nós temos grandes compositoras, grandes cantoras, grandes intérpretes, né? Que estão aí... é revelando e representando a música amapaense e nós da velha guarda também estamos juntos. Nós temos hoje no cenário nacional uma representante muito importante da nossa música, que a Patrícia... a Patrícia Bastos que tá aí levando como linha de frente da mulher amazônica, não mais a mulher amapaense, mas a mulher do Norte, a nossa força feminina do Norte. E nós aqui, essas mulheres que surgiram ainda na década de 90 até meados dos anos 2000; nós temos a Brenda Melo, temos a Neucirema Presa, nós temos aí várias representantes, né? Dessa força feminina que a música do Amapá se tornou.

Luanny: É bom saber que a mulher amazônica, ela tá ganhando essa força dentro do campo da música aqui e daqui para levar para outros lugares. Então é sobre a música popular produzida aqui. O que que a gente consegue encontrar hoje aqui no estado? Quais são os principais meios aqui que vocês estão atingindo? Como é que vocês tão fazendo na questão da divulgação da música popular é realizada aqui?

Silmara: Então, nós tivemos que nos adaptar, Luanny e, assim, eu sempre converso com os meus colegas que nós iniciamos uma época que não tinha YouTube; assim, tinha, mas era muito... completamente diferente da força que tem hoje, uma que não tínhamos redes sociais com toda essa força, né? Nós somos da época do Orkut, né? Que era simplesmente uma rede de relacionamentos, né? Do MSN. Hoje não. Hoje as redes sociais, elas são instrumento de divulgação de todo e qualquer tipo de trabalho, elas vendem da roupa até a música, até a arte, até a cultura de um povo, de um lugar, né? E não tem fronteira. Você tem a internet desde as grandes metrópoles até as aldeias indígenas. São difíceis os lugares, mas ainda existem lugares onde a internet ainda não alcança, então tivemos que nos adaptar mesmo. Tivemos que sair do filme de 36 poses para o celular que você mesmo bate as fotos, né? Mas nós estamos nesse processo, então, é isso que a gente tem feito. É você ter ideia agora recente foi que nós tivemos no “Negro

de Nós” o primeiro álbum disponibilizado pela banda “Negro de nós”, numa plataforma de *streaming* nas plataformas de *streaming*. Ainda não tínhamos o traquejo, uma forma de ir, de chegar até lá, mas hoje já encontramos os caminhos das pedras. E nós temos hoje vários artistas aí que estão com clipes, né? Com a... às vezes clipes artesanais, às vezes mais profissionais, mas estão aí; nós já temos artistas amapaenses que toca e nós temos já artistas amapaenses que estão em contato com o mundo através das grandes redes. Recentemente, eu falei da Patrícia, não é? Nós tivemos agora o “Rock in Rio” e a Patrícia base esteve no “Rock In Rio”, no palco do “Rock In Rio”, fazendo uma participação com o DJ de Belém. Então, nós estamos aí alcançando, estamos abrindo os braços realmente para essas novas tecnologias, que são o atual, a atual forma de divulgar. Antes nós só tínhamos realmente de sair daqui atravessar o rio e fazer *show*. E nós fizemos muito isso. O “Negro de Nós” fez *show* fora do Brasil, fez *show* Brasil adentro, né? A nossa música, apesar da gente nunca ter ido lá, a nossa música tocou muito em Manaus, em Fortaleza, né? Nós tivemos esse alcance. Fizemos *shows* em São Paulo, fizemos *show* em Belém, fizemos vários, vários *shows*. Mas nós quase não temos registro disso por conta dessa questão dessa virada de chave das redes sociais, que está acontecendo somente agora. Antes você fazia somente uma matéria no jornal, mas o jornal era impresso. Então dificilmente você conseguiria uma cópia do jornal por aí. Quando conseguir a cópia do jornal, o jornal se deteriora, você não consegue. Não tinha a facilidade de escanear. Enfim, é tudo uma adaptação mesmo. Mas hoje a gente tem aí. Vamos nos adaptando. E eu falo disso com MPA, uma forma geral, né? Nós estamos aí realmente nos conectando com o mundo através das redes.

Luanny: legal, então é você sabe contar um pouco da história do “Negro de Nós”?

Silmara: Bom, eu acho que eu sei (risos). Eu estive desde o comecinho, né? Mas por incrível que pareça eu não estive desde o começo, começo de fato. O “Negro de Nós” é uma banda que remonta 1998 foram... é, em 98, foi um ano de experimentações. Que foram... e eles foram os músicos... é o Valber Silva e o José Maria Cruz tiveram uma ideia de que era pegar as músicas amapaenses que na época eram ouvidas nos barzinhos... tinha o Leno, o Balaio, tinham vários barzinhos em Macapá, e a ideia deles era pegar essa, essa, essa música do barzinho e levar para os salões para a galera dançar. E, na época, eu não sei se você se lembra, mas estava um grande bum do *zouk* em Macapá; no Amapá, tinha a domingueira do Laguinho que era uma explosão, né? O som do DJ Carlos que tocava ali pelo Gorgia, lembro do Curiau de dentro, tudo, então é... tinha realmente toda uma explosão. E aqui em Macapá, mesmo nas boates, tocavam a quinta da ritmos. As boates tocavam muito isso, pois é, era assim, era a coqueluche do momento, a *vibe* do

momento. Eles foram fazendo experimentações através de uma música chamada “Pedras Ministério” que tempos depois acabou sendo gravada por vários artistas, que salvo engano, Claudete Moreira. É... a própria Brenda Melo gravou numa versão de “Pedras de Mistério”, não sei se a Patrícia chegou a gravar, mas é a primeira banda que gravou Pedra de Mistério foi Negro de nós, mas não comigo. Foi com o Aldo Moreira, depois teve uma versão do Wildson, bulachinha e aí não rolou, né? o trabalho do Negro. De 98 para 99, eu cantei no reventon e no dia 4 de janeiro, bateu na minha porta o Walber Silva, me perguntando se eu queria fazer parte de uma banda para gravar um CD. Você imagina na época, hoje você grava um CD só com um computador e um microfone, pois até os instrumentos você consegue baixar da internet tudo. Na época era aquelas fitas enorme, tudo e depois que veio a Tecnologia do Haddad, enfim, era tudo muito antigo, né? Mas era um sonho. Era um sonho muito difícil de alcançar, porque era muito caro, era muito dispendioso e eu topei, claro que eu topei, na época eu cantava na banda “Moara”, e aí foi a grande aposta, recebi o convite dia 04 de janeiro e no dia 10 de janeiro nós já estávamos no estúdio para gravar e, assim, dia 10 de janeiro é uma das nossas datas iniciais, ali iniciava de fato para gravar o primeiro trabalho, a primeira música que eu gravei foi “Tajá” no primeiro CD do “Negro de Nós”, eu entrei no estúdio para gravar “Tajá” e daí o CD foi todo produzido pelo Walber Silva, né? Que é um dos donos da ideia inicial, ele e o José Maria Cruz foram os mentores; infelizmente o Walber não está mais entre a gente, ele faleceu 2019, e o José Cruz Maria saiu do “Negro de Nós” em 2006. E aí nós gravamos o primeiro CD no dia 15 de maio... 99, na sede dos boêmios do Laguinho; no dia que caiu um dos maiores temporais que eu já vi nessa cidade, nós lançamos o primeiro CD do “Negro de Nós” ... é que nós temos alguns registros fotográficos desse lançamento deu pouca gente porque estava chovendo muito, muito mesmo. Eu lembro que eu entrei na sede do boêmio. Eu entrei com água no meio da canela, era muita água. Mas era, prefiro acreditar que era uma chuva de bênçãos, porque realmente depois dali o “Negros de Nós” não parou mais. E a nossa ideia continua a mesma. Eu costumo dizer que a música que a gente tocava, na época, a música que a gente tocava no teatro, a gente lotava o teatro, e lotava a Ritmo, sabe? Os eventos oficiais, enfim, graças a Deus, até hoje a gente continua com essa mesma... essa mesma ideia.

Luanny: E quem é que está hoje dentro da banda, além de você?

Silmara: Então hoje estamos dos pioneiros, somente eu e o Taronga. É... nós perdemos o Walber em 2019, por conta de um infarto, e nós tivemos a perda em 2020, no início da pandemia, do

Fabio Mont’Alverne que foi vítima da covid-19. No início da pandemia. Nós ainda não tínhamos um protocolo, enfim, foi uma das vítimas aí dessa pandemia que devastou o mundo.

Luanny: É... eu assisti à *live* de vocês.

Silmara: Sim, ele ainda estava com a gente.

Luanny: E sobre a origem da MPA? Você lembra alguma coisa para contar para a gente? Na verdade, um pouco sobre a música, como que se iniciou aqui no estado? A gente sabe que tivemos o Mestre Oscar Santos. Aí os nós tivemos a banda “Os Mocambos”.

Silmara: Tivemos “Os Setentrionais”, tivemos muitas bandas. Assim, eu não tenho muita propriedade para te falar sobre o início dessa batalha, dessa luta da MPA, porque eu tenho a consciência de que, se hoje eu piso no chão é porque outra geração pisou também no chão, e foi calçado com muito sacrifício por muita gente boa que passou, né? Se eu... se eu falo que a gente surgiu na época, que... que a gente tinha um filme de 36 poses, teve gente que surgiu na época que ele isto tinha por que era difícil até chegar isso no nosso estado. Hoje, eu posso dizer que eu gravei o primeiro CD do “Negro de Nós” aqui no Amapá com muita dificuldade na primeira gravadora amapaense na Transamazônica e também gravei uma música lá no Paulo Queiroga, que também foi uma das primeiras gravadoras aqui, teve gente que tinha que ir para Belém, para o Rio de Janeiro, para poder gravar com muito mais sacrifício. Eu tenho plena consciência disso, mas não tenho propriedade realmente para contar para você o decorrer dessa história, pois eu poderia incorrer em um erro e ser injusta com alguém.

Luanny: Certo. E sobre uma das músicas que fizeram mais sucesso da banda de “Negro de Nós” e que tem o nome “Negro de Nós”. Você sabe contar um pouco pra gente sobre a canção tão bonita?

Silmara: A música “Negro de Nós”, ela é de autoria do Ilan do Laguinho, que foi um grande amigo colaborador do “Negro de Nós” desde no início sempre foi muito, muito junto da gente. Ele era muito amigo do Walber, né? E a gente estava em pleno de trabalhos do primeiro CD, nós já tínhamos gravado “Igarapé das Mulheres”, fizemos várias releituras, né? “Igarapé das Mulheres”, “Tajá”, “De Saudade”. Na época, já tínhamos feito um “Tô Que Tô”, saudade do Eudes Fraga. E aí o Ilan disse: olha, eu tenho uma música que tem tudo a ver com o trabalho de

vocês. Já que o nome é "Negro de Nós", ela... música tem tudo a ver e eu queria poder mostrar para vocês. O Ilan não tocava nenhum instrumento musical, mas ele compunha letra e música junto e só de uma vez; ele dizia assim: "Quando a música vem, ela vem inteira. Ela vem, completa. Eu já escrevo, eu já sei a melodia na minha cabeça, eu já sei como ela vai ser e aí, o que que eu faço? Eu escrevo, depois eu vou e gravo, naqueles gravadores eu gravo e é assim que eu componho". E era assim completamente autodidata, era fantástico. Um grande compositor, inclusive da escola Boêmio do Laguinho, na qual eu também sou intérprete e compositora agora. E, assim, ele chegou lá e mostrou a música para a gente. Ele disse assim: "Olha, o nome dessa música é Dandara". Só que aí o Walber sempre teve esse olhar visionário, disse assim: "rapaz, essa música tem tanto a ver com a gente, que eu queria poder colocar o nome dela de "Negro de Nós". O Ilan disse: "Pode"; "eu posso? — Ele perguntou para o Ilan. E ele respondeu: "Rapaz, a música é de vocês. Vocês podem fazer o que vocês quiserem". E aí a música que antes era "Dandara" se transformou em "Negro de Nós". E nós gravamos. Ela ficou desconhecida, ali dentro daquele primeiro CD, não tocou, ninguém conhecia. Até que, 5 anos depois, a música começou acontecer. Começou a acontecer lá em Mazagão, depois começou a acontecer por aqui nas escolas, o pessoal começou a descobrir. E hoje não podemos fazer nenhum *show* sem cantar, o nosso pontapé inicial, nosso pé direito.

Luanny: Bela letra musical realmente, fala da força da mulher, fala da nossa população também.

Silmara: Fala de toda a força da nossa herança e de tudo que a gente traz de negro dentro de nós e que, às vezes, a gente não consegue enxergar. Cantar os dizer dentro de uma letra, dentro de uma de uma poesia, né? O que que é que nós temos de negro, que às vezes a gente não enxerga.

Luanny: Verdade. E uma última perguntinha para fechar, agora com chave de ouro, eu queria saber um pouco sobre o nosso marabaixo, sobre o nosso batuque. Eu sei que você é uma mulher que conhece bastante a questão do nosso marabaixo. Como é que nós estamos hoje aqui? O que que está sendo pensado para continuar com nosso ritmo para não perder a nossa origem?

Silmara: A luta pelo marabaixo, hoje, é uma luta contra vários fatores, assim, que nos levam às vezes até a uma aculturação, né? Nós já tivemos momentos muito fortes no marabaixo aqui, e isso levou, né? Essa força da... esses momentos fortes do marabaixo, que levou até o reconhecimento do IFAM do marabaixo como Patrimônio Imaterial do Brasil, Patrimônio Histórico Imaterial do Brasil; nós temos hoje esse reconhecimento, mas nós temos. Existe um

fator que se chama salvaguarda é... é preciso você segurar essa, essa, essa cultura como sua e fazer com que ela se fortaleça, porque, senão, você perde o título. E nós estamos exatamente nesse momento no momento da salvaguarda. São 10 anos que o Amapá como um todo, os grupos tradicionais e as forças governamentais, seja municipal, estadual, federal, que atua aqui tem para batalhar por esse salvaguarda, né? Hoje é assim que eu consigo enxergar desse momento, especialmente é uma onda muito forte de *melody* que eu não tenho nada contra, mas, de certa forma, vem ofuscando a força que nós tínhamos conquistado com o marabaixo até antes da pandemia. Nós tínhamos os eventos do marabaixo que eram lotados, o primeiro ciclo do marabaixo era lotado e hoje não, com retorno e em detrimento de uma enxurrada muito forte desse movimento *melody*. Eu não tenho nada contra, acho super justo, super digno, mas eu acho que a gente precisa dar a mesma força para X e para Y. Dar a mesma importância, e eu arrisco dizer que eu sou muito nesse ponto, eu sou muito bairrista. Eu costumo dizer que o marabaixo, deveria ter uma força ainda maior por ser genuinamente amapaense; o melody é uma cultura herdada. Nós o herdamos por ser filhos do Pará, territorialmente falando, a população, né? Enfim, mas nós herdamos. O marabaixo não; ele surgiu aqui. Se você for no Pará, não tem marabaixo, mas se você é... é uma cultura que só... só acontece aqui só. E não é só dança, não é só música. É história, é ritual, é tradição. Sabe? Então, o que que é preciso fazer, né? É preciso, primeiro, voltar a consolidar isso aqui dentro das comunidades tradicionais. Voltar a trazer a população para dentro dos barracões, para dentro dos locais de tradição, mas existe um movimento que também precisa ser feito, que é tirar também de dentro dos barracões e levar pra onde ainda não tem. Não adianta, não tem como pedir que a população adote como sua uma cultura que ela não conhece. É preciso pensar que, se eu estou falando de Amapá, eu preciso ter marabaixo em Santana, eu preciso ter marabaixo em Oiapoque, eu preciso ter Mmraabaixo em Calçoene, em todos os municípios. Mas é disso que eu falo, que é um momento perigoso, porque... porque Macapá é onde nós temos mais marabaixo e aqui, nesse momento, o mabaixo, ele... tá enfraquecido. É preciso retomar essa articulação de fortalecimento para que a gente não corra o risco de perder esse título que é tão importante para o Amapá, né? Nós temos hoje dois patrimônios tombados: um é a Fortaleza de São José, foi tombado como patrimônio histórico mundial da humanidade, e o outro é o marabaixo, que é patrimônio imaterial do Brasil de cultura, né? Então, nós precisamos cuidar do nosso patrimônio, e o único desses dois que conta a nossa história de uma forma viva é o marabaixo; então é isso, é um pouco daquilo que eu entendo como história e também não deixa de ser um apelo, né, que nós passamos levar para os extremos e, ao mesmo tempo, buscar o fortalecimento aqui dentro de onde ele já acontece, mas que ele realmente acabou dispersando tanto por conta da pandemia quanto por conta da adoção de outras culturas

que não são genuinamente nossas, né? Não tem problema nenhum, a gente pode gostar de várias coisas. A gente pode curtir várias coisas, E ouvir várias coisas. Eu tenho problema nenhum, né? Mas é aquela velha máxima que realmente tem que vir à tona com muita força: a gente precisa valorizar o que é nosso.

Luanny: Por isso que nós estamos aqui hoje, trabalhando a origem da nossa música produzida aqui no estado do Amapá. E eu te agradeço, Silmara, de coração, pelo apoio, pela sua voz dentro da música, como uma mulher, uma das pioneiras aqui do nosso estado, a gente poder contar com você sempre. Muito obrigada.

Silmara: Eu que agradeço, meu bem. Parabéns pela sua pesquisa, se precisar de... de qualquer outra colaboração, eu estou à disposição. Agradeço a todos que nos... que... que vão nos assistir, que compreendam, né? Essa que é a nossa música, nós somos o Amapá, a última Fronteira cultural e musical do Brasil. Então, conheçam, se apoderem desse conhecimento é... para, para poder realmente, a gente é... se identificar, né? Com essa fronteira, nós precisamos disso. Nós precisamos nos afirmar em relação a isso, a você que é amapaense, você que não é amapaense, né. conheça a cultura do Amapá, que é uma cultura linda, rica, nós estamos aqui para apresentar ela de coração pra todos vocês.

Luanny: Muito obrigada de coração.

Silmara: Eu que agradeço.