

**PINTO E CANTO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: O MARABAIXO
DA QUARTA-FEIRA DA MURTA GRAVADO EM METAL E ESCRITO NO
PAPEL**

PINTO AND CANTO BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE: THE
MARABAIXO OF MYRTLE WEDNESDAY ENGRAVED ON METAL AND
WRITTEN ON PAPER

ALVARO TAMER VASQUES (*)



(*) **Alvaro Tamer Vasques**

É professor efetivo do curso de Letras/Inglês na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e doutorando em Teoria Literária pela Universidade de Sevilha/Espanha. Possui mestrado em Tradução e Interculturalidade pela Universidade de Sevilha, especialização em Inglês/Tradução pela Universidade Federal de Minas Gerais e licenciatura em Letras pela UNIFAP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-0875>

E-mail: alvaro@unifap.br

Resumo: Durante o Marabaixo, nem sempre o sagrado e o profano, tampouco a percepção dos limites que os separam, são facilmente compreendidos ou aceitos por aqueles alheios aos diversos momentos que constituem esse Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Nesse contexto, este trabalho objetiva investigar essa questão através do exame de alguns exemplos encontrados em uma crônica jornalística e em um quadro gravado em metal que coincidem na representação de um desses momentos: a Quarta-feira da Murta. A análise foi feita a partir da comparação dessas duas obras e à luz de uma breve revisão bibliográfica sobre o Marabaixo, o sagrado e o profano. Verificou-se que, apesar do escultor parecer ter gravado somente o lado mais sagrado da Quarta-feira da Murta, e do escritor ter narrado apenas seus elementos mais profanos, ambos, em realidade, mesclaram esses dois aspectos em seus respectivos trabalhos. A partir dessa observação, pode-se afirmar que, assim como usualmente ocorre durante o Marabaixo, essas obras também apresentam o sagrado e o profano dividindo harmoniosamente os mesmos espaços na Quarta-feira da Murta.

Palavras-chave: Marabaixo; Quarta-feira da Murta; Sagrado; Profano.

Abstract: During Marabaixo, neither the sacred nor the profane, nor the limits that separate them, are always easily understood or accepted by those who are unaware of the different moments that constitute this Brazilian Intangible Cultural Heritage. In this context, this work aims to investigate this issue by examining some examples found in a journalistic chronicle and in a picture engraved on metal that coincide in the representation of one of these moments: The Myrtle Wednesday. The analysis was carried out from the comparison between these two works in the light of a brief bibliographic review of the Marabaixo, the sacred and the profane. It was found that although the sculptor seems to have engraved only the most sacred side of the Myrtle Wednesday and the writer to have narrated just the most profane elements of it, both merged these two aspects in their respective works. Based on this observation, therefore, it can be said that, as well as it usually happens during Marabaixo, these works also present the sacred and the profane harmoniously sharing the same spaces on Myrtle Wednesday.

Keywords: Marabaixo; Myrtle Wednesday; Sacred; Profane.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

“Ex quo sequitur nihil extra mentem absolute, sed tantum respective ad ipsam, sacrum aut profanum aut impurum esse”¹ (Baruch Spinoza).

INTRODUÇÃO

De certa forma, a epígrafe acima traduz a racionalidade por detrás do embate dialético que historicamente tem fomentado a dicotômica relação entre o sagrado e o profano no Marabaixo. A dificuldade de se chegar a um ponto pacífico a esse respeito indica que a maneira pela qual o Marabaixo é concebido por seus atores tradicionais difere daquela de alguns setores da sociedade que, sem necessariamente conhecê-lo, criticam-no. Nesse sentido, essa falta de consenso poderia encontrar justificativa nesta assertiva:

Na história do pensamento humano, não há outro exemplo de duas categorias de coisas tão profundamente diferenciadas, tão radicalmente opostas entre si. A tradicional oposição entre o bem e o mal não é nada perto desta: pois o bem e o mal são dois tipos de opostos de um mesmo gênero, a saber, a moral, assim como a saúde e a enfermidade são apenas dois aspectos diferentes de uma mesma ordem de acontecimentos, a vida, enquanto que o sagrado e o profano foram concebidos sempre e em todos os lugares pelo espírito humano como gêneros separados, como dois mundos entre os quais não há nada em comum (DURKHEIM, 2003, p.80, tradução nossa ²).

À vista dessa dissensão, objetivando diminuir a distância que separa o antagonismo desses “dois mundos entre os quais não há nada em comum”, este artigo procura, à luz de breves considerações acerca da coexistência de momentos sagrados e

¹ Daí segue que, em sentido absoluto, nada é sagrado, profano ou impuro fora da mente, mas apenas em relação a ela.

² No existe en la historia del pensamiento humano otro ejemplo de dos categorías de cosas tan profundamente diferenciadas, tan radicalmente opuestas entre sí. La tradicional oposición entre el bien y el mal no es nada al lado de ésta: pues el bien y el mal son dos clases de contrarios de un mismo género a saber, el moral, como la salud y la enfermedad son sólo dos aspectos diferentes de un mismo orden de hechos, la vida, mientras que lo sagrado y lo profano han sido concebidos siempre y en todas partes por el espíritu humano como géneros separados, como dos mundos entre los que no hay nada en común.

profanos no Marabaixo, fomentar o diálogo entre um quadro gravado sobre uma chapa de metal e uma crônica publicada nas páginas de um jornal.

Essas obras foram assinadas por dois artistas que, no âmbito de suas especificidades produtivas, retrataram singularidades oriundas da mesma fonte de inspiração: a Quarta-feira da Murta. Esse dia, um dos vários momentos que compõem o Ciclo do Marabaixo³ na cidade de Macapá, congrega instantes de louvor e de festa que são tradicionalmente conduzidos de forma harmoniosa por seus detentores, quase sempre de maneira simultânea e circunscritos aos mesmos espaços. Nessa perspectiva, alguns exemplos encontrados no quadro e na crônica convergem, também, para esse entendimento e reforçam a constatação de que as fronteiras entre o sagrado e o profano nem sempre são nítidas no Marabaixo.

1. OS ARTISTAS: PINTO NO GRUPO DO UTINGA E CANTO NO GRUPO PILÃO.

A primeira dessas obras foi assinada pelo paraense João Pinto Martins. Nascido em Belém no ano de 1911, Pinto integrou uma importante e talentosa geração de artistas plásticos locais. Seu trabalho, especialmente a escultura, foi diversas vezes reconhecido e premiado ao longo de uma prolífica carreira. Ainda em meados do século XX, juntamente com outros artistas, ele costumava buscar inspiração nos arredores de Belém em um local conhecido como as Matas do Utinga. O *Grupo do Utinga*, como eles passaram a ser chamados, exerceu um “papel de destaque na conformação do campo das artes plásticas na cidade de Belém” (MEIRA, 2018, p.137) e terminou por influenciar vários outros artistas locais através de suas obras.

J. Pinto — como ele costumava assinar seus trabalhos — deixou um legado artístico composto por esculturas, medalhas, quadros e painéis em espaços públicos e privados da capital paraense. Entretanto, contraditoriamente à qualidade de sua produção, após seu falecimento em 1991, o artista passou a ser cada vez mais esquecido. Nem o fato

³ Período atrelado ao calendário católico, entre o Sábado de Aleluia e o dia de *Corpus Christi*, composto de uma série de atividades em homenagem ao Divino Espírito Santo e à Santíssima Trindade.

de haver talhado a berlinda que leva a imagem de Nossa Senhora de Nazaré pelas ruas de Belém durante a procissão do Círio parece ter sido motivo suficiente para que ele fosse lembrado em sua própria terra (PEIXOTO JÚNIOR, 2006, *apud* MORAES, 2006, p.28).

Nesse contexto em que sua produção se encontra emoldurada pela incipiente busca por inspiração nas Matas do Utinga e por um crescente esquecimento póstumo, este trabalho, indiretamente, também procura jogar luz sobre J. Pinto através do exame de uma de suas obras, produzida tardiamente no ano de 1981. Nela, o Marabaixo figurou como uma temática pontual na carreira do escultor, ao contrário da forma recorrente pela qual se apresentou nas obras escritas pelo outro artista desta análise.

Fernando Pimentel Canto, Doutor em Sociologia e membro da Academia Amapaense de Letras e da Academia Artística e Literária de Óbidos, nasceu em 1954 na cidade paraense de Óbidos e radicou-se em Macapá ainda na infância onde, na década de 1970, ajudou a fundar o *Grupo Pilão*. Apresentando-se em festivais e em eventos artísticos, o grupo sempre valorizou e divulgou a cultura amazônica através de sua música. Ao longo dos anos, concomitantemente aos acordes dos violões e à percussão dos atabaques, a inclinação literária de Canto foi encontrando afinação. Neste sentido, Mont'Alverne (2010) ressalta que grande parte das letras das canções do grupo é assinada por Canto. Consequentemente, não surpreende que tenha sido à literatura que o músico gradualmente passou a modular sua produção artística mais reverberante.

Autor de vários livros, seus textos versam sobre diferentes assuntos. Nas palavras de Barros (2017, orelha do livro): “Fernando Canto é um artista talentoso e criativo. Dono de uma linguagem que ora e vez é impregnada de elementos poéticos, o que torna o seu texto rico, agradável e carregado de informações”. No bojo de sua produção, o Marabaixo, além de aparecer como um tópico recorrente em seus contos e crônicas, também permeia sua escrita acadêmica. Seu ensaio *A água benta e o diabo*, sobre as rugas entre representantes da Igreja Católica e os marabaixeiros em Macapá, tornou-se uma constante fonte bibliográfica para as posteriores discussões sobre o tema.

Na criação literária de Fernando Canto, portanto, o Marabaixo tem marcado um ritmo muito mais intenso do que o encontrado na produção escultórica deixada por J.

Pinto. Ainda assim, mesmo não tendo comungado de modo uníssono dessa temática e de tampouco terem se expressando artisticamente através dos mesmos instrumentos, ambos parecem ter buscado uma fonte comum à hora de criar as duas obras analisadas neste trabalho. Desta vez, contudo, a inspiração não veio das matas com o Grupo do Utinga, nem dos festivais de música com o Grupo Pilão. Ela nasceu da mais singular manifestação cultural amapaense.

2. A TEMÁTICA: O MARABAIXO DA QUARTA-FEIRA DA MURTA.

Atualmente, anuviada pelo tempo, a etimologia da palavra Marabaixo não parece gerar consenso entre os pesquisadores. Dentre vários outros pesquisadores, a discussão a respeito do vocábulo traz Pereira (1989, p.19) afirmando que “nada se sabe com segurança sobre sua origem”; Buarque (1972, *apud* CANTO, 1998, p.16) sugerindo a possível corruptela de palavras árabes que teriam evoluído para a atual grafia de Marabaixo; e Videira (2009, p.99), que menciona a popular associação do vocábulo ao tráfico de escravos feito pelo Atlântico, isto é, “mar-a-baixo”. Em suma, hodiernamente ainda não há unanimidade quanto ao significado do termo.

Por outro lado, em 2018, seguindo uma linha menos etimológica, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) deu ao Marabaixo um significado que transcende a inconclusa discussão sobre a origem de seu nome. Ao reconhecê-lo como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, o Instituto asseverou que o “Marabaixo constitui a expressão cultural mais significativa e representativa da identidade amapaense” (BRASIL, 2018, p.75). É nesse contexto identitário-cultural de raízes afrodescendentes que o Marabaixo ganha sentido, seguindo um ciclo anual de atividades pré-definidas vinculadas ao catolicismo popular, tradicionalmente realizadas nos bairros macapaenses do Laginho e de Santa Rita (antigamente conhecido por *Favela*).

Algumas dessas atividades cíclicas fazem parte dos denominados *Marabaixos de rua* que, de acordo com Martins: “são cortejos realizados pelas ruas dos bairros do Laginho e da Favela acompanhados da dança de marabaixo” (2016, p.51). Dentre esses,

um dos mais emblemáticos é o cortejo realizado na Quarta-feira da Murta. Nesse dia, os marabaixeiros saem pelas ruas da cidade ao som de tambores, dançando sob as bandeiras tremulantes do Divino Espírito Santo ou da Santíssima Trindade no intuito de apanhar galhos de uma planta conhecida como murta. Canto (1998, p.40-41) relata que antigamente era comum encontrá-la nos arredores do aeroporto de Macapá, localizado no centro da cidade, próximo ao Laguinho e à Favela. Hoje, porém, com o crescimento urbano, a planta é colhida em lugares mais afastados desses bairros. Essa tradição, na verdade, ocorre desde bem antes da construção do aeroporto. Um dos primeiros registros impressos dessa atividade foi publicado pelo jornal *O Liberal* do Pará, em 1872. Assinado anonimamente por *Um espectador das brigas dos barrigudos*, o texto discorre sobre as desavenças entre dois moradores de Macapá durante a quebra da murta:

No dia do Divino Espírito Santo, o moleque do subdelegado, aquelle que deo um tiro em um escravo que está hoje inutilizado para sempre, indo varios escravos buscar a murta para enfeitar o mastro da Santissima Trindade, de que era festeiro o capitão Antonio Banha d'Almeida, que é conservador e cunhado de seo chefe o coronel Tavares, actual juiz de direito interino, foi pelo subdelegado embaraçada a viagem para a murta com toques de tambor. (Um espectador das brigas dos barrigudos, 1872, p.2).

A murta descrita nesse relato é, segundo Martins, “um arbusto de aroma agradável, que dizem servir para afastar os maus agouros” (2016, p.53), e que tradicionalmente é usada para enfeitar os mastros do Marabaixo. Erguidos na quinta-feira seguinte ao Cortejo da Murta, também conhecida como *Quinta-feira da Hora*:

[o]s mastros são o meio de conexão entre o céu, o domínio dos santos e a terra, domínio dos homens. Ele opera essa passagem ao sagrado, indica a grande distância que ali se celebra, o poder de Deus e seu mistério. O Mastro sustenta a bandeira do Divino e da Trindade, que por sua iconografia remete às pombas, formas visíveis do espírito de Deus na unção do Cristo e a coroa da divindade que impõe sua autoridade e mostra a presença e o poder divino durante as danças do Marabaixo (BRASIL, 2018, p.51).

Por guardar essa relação com o Sagrado, durante os festejos, muitas pessoas também costumam prender pequenos ramos de murta nos cabelos ou em uma peça do vestuário, já que ela é “considerada uma erva com poder espiritual de limpeza” (BRASIL, 2018, p.46). Nesse sentido, Pereira ressalta em nota de rodapé que, no dia da quebra da planta, as pessoas: “batendo no chão, à direita e à esquerda, com ramos de murta vão,

naturalmente, abrindo os *caminhos*, precaução comum a vários povos indígenas, da África, que utilizam outras plantas sagradas” (1989, p.104, *grifo do autor*). Dessa forma, para o marabaixeiro, existe uma relação entre a murta e a crença na proteção contra infortúnios e, nesse sentido, no Marabaixo, essa planta enfeitada e alegre ao mesmo tempo em que protege e purifica. Ademais, a plasticidade visual dos galhos sendo agitados pelos marabaixeiros e o caráter espiritual, alegre e festivo da Quarta-feira da Murta, fazem do cortejo desse dia um dos momentos mais pitorescos do Marabaixo. Em matéria veiculada em Macapá no final do século XIX pelo jornal *Pinsonia*, assim se descrevia a procissão:

De todas porem a mais pittoresca, a mais poetica, mais cheia de encantos, de delirio e entusiasmo, é a das – *murtas* – Depois que cada um romeiro colhe um grosso masso d’ellas e como em cordões de guapos camponeses, executam dificeis figuras de dansas, todas especiaes, cantando analogas estrophes, ao compasso dos ramos, qual vertiginosa e intelligente batuta (JÚNIOR, 1899, p.1, *grifo do autor*).

Essa vertiginosa coreografia que vai “abrindo os caminhos” na quarta-feira é ritmada pelas caixas de Marabaixo, os típicos tambores dessa manifestação cultural, que além de acompanharem o cortejo de dia, também ressonam noite adentro para marcar os passos dos marabaixeiros. Os caixeiros, como são conhecidos os seus tocadores, costumam percutir as caixas por várias horas enquanto estão parados em pé ou andando constantemente. Videira explica que elas “são presas ao ombro por um cordão grosso colorido e/ou talabarte e tocadas com baquetas em número de duas, as quais formam um cruzamento na parte superior da caixa de Marabaixo” (2009, p.109). Carregadas dessa maneira, o peso das caixas é aliviado e a locomoção dos instrumentistas se torna mais fácil.

Responsáveis pela sonoridade do Marabaixo, as caixas costumam ser tocadas em vários estilos e com diferentes intensidades. De modo geral, há dois tipos de percussão que “exercem funções de delimitação entre o momento lúdico e o ritual quando nesta última ocasião o toque torna-se mais vibrante” (BRASIL, 2018, p.6). Este segundo toque, mais conhecido como *dobrado*, também é utilizado durante o cortejo da Quarta-feira da Murta, pois a caixa é o coração palpitante do Marabaixo e sempre está presente em suas celebrações. Ao ser percutida, ela dita o ritmo para que o Marabaixo seja dançado.

À vista disso, Videira comenta que o Marabaixo é uma dança afrodescendente cuja “pulsção dos movimentos coreográficos é condicionada pela melodia das cantigas (música) seguida do ritmo da caixa” (2009, p.103). Durante a dança, como descreve Martins, tradicionalmente, os pés se alternam com passos curtos e rasteiros e, o marabaixeiro ginga o corpo “um pouco para frente e para os lados, nunca para trás, imitando um bailado” (2016, p.46). Como afirma Canto, essa forma singular de dançar o Marabaixo pode ser interpretada de muitas maneiras, inclusive como “um grito de liberdade, visto que quando as pessoas dançam parecem estar andando acorrentadas, como se fosse uma lembrança ancestral do cativo” (2017, p.47). Dentro desta linha interpretativa, porém, o IPHAN ressalta que:

Se antes a performática corporal era discreta porque rememorava os antepassados acorrentados ou ainda, lamentava a expulsão forçada de seu território de afetos; agora, o toque da caixa, sobretudo a dança, apresenta uma postura corporal ativa, alegre e confiante que comunica o orgulho e a afirmação de ser o que se é (BRASIL, 2018, p.70).

Visualmente, em parte, esse orgulho é refletido nas marabaixeiras, que tradicionalmente são quem melhor coreografam a dança. Especificamente sobre seus movimentos, destaca-se que:

As mulheres dançam segurando a saia comprida e rodada num bailado cadenciado que envolve deslocamento lateral para ambos os lados, para frente e para trás e também girando para ambos os lados. Ora os braços são movimentados para baixo e para cima e, às vezes, erguidos para cima no momento do giro, ora são embalados pela ginga dos corpos. Os quadris são requebrados e empurrados para frente, para trás e para ambos os lados (VIDEIRA, 2009, p.102).

Entretanto, essa cadência pode ser momentaneamente deixada de lado e “a dança também pode seguir ritmos frenéticos, com direito a pequenos saltos e criações coreográficas” (BRASIL, 2018, p.34). Ou seja, ao ritmo das caixas percutidas em dobrado, os marabaixeiros costumam intensificar seus movimentos ao dançarem.

Evidentemente, há outras características e símbolos no conjunto de atividades que compõem o Ciclo do Marabaixo. Elementos como os altares dos santos, as ladainhas e os

ladrões ⁴, para citar alguns, são partes indissociáveis do conjunto de saberes dos detentores das práticas marabaixeras. Não obstante, neste trabalho, destacam-se apenas aqueles coincidentemente representados por J. Pinto e Fernando Canto nas duas obras que serão analisadas a seguir.

3. O QUADRO: A QUARTA-FEIRA DA MURTA GRAVADA EM METAL

A primeira obra destacada neste trabalho é um quadro constituído de uma chapa metálica medindo 44cm por 70cm, colada sobre uma lâmina de madeira, elaborado por J. Pinto, em Belém, através de gravação direta. Nesse tipo de técnica, as ferramentas sulcam o metal sem a necessidade de outros meios para compor a imagem. Para criar os desenhos, o artista provavelmente utilizou a ponta-seca, punções, martelos e outras ferramentas de ponta fina par produzir linhas e pontos sobre a superfície da chapa que, posteriormente, receberam tinta negra. Ademais, sobre algumas partes do metal que não foram riscadas, J. Pinto utilizou tintas de outras cores para destacar certos elementos, gerando uma imagem de traços livres e pictóricos que mantém a graça ao longo dos anos.

O quadro (FIGURA 1) apresenta uma imagem coesa, com aproximadamente vinte pessoas, que pode ser dividida em planos menores. À esquerda, por exemplo, há três mulheres abraçadas. Ao lado delas, usando chapéus, há alguns músicos. À direita desses, mais ao centro, duas figuras masculinas parecem dançar. Um grupo de quatro mulheres segurando ramos de plantas é retratado mais à direita da imagem. Ao fundo, um homem tremula uma bandeira com a imagem de um pássaro. Ao seu lado, há outro grupo abraçado. Os homens vestem calças compridas e camisas, as mulheres saias estampadas, camisas e lenços nas cabeças. Algumas pessoas levam uma toalha sobre os ombros e todos estão descalços.

⁴ Os ladrões são os típicos versos cantados no Marabaixo. Eles podem ser improvisados e costumam retratar fatos sociais de cunho privado ou de conhecimento público ocorridos no contexto da comunidade marabaixeira ou fora dele.

FIGURA 1 - Quadro de J. Pinto (1981)



Esse quadro, em realidade, retrata o cortejo da Quarta-feira da Murta pelas ruas de Macapá. As longas sombras das pernas dos marabaixeiros denunciam um final de tarde em que, após terem apanhado a murta, todos voltam com os ramos da planta dançando o Marabaixo. A imagem gravada por J. Pinto encontra eco nas seguintes palavras:

Lá por volta das 16:30, quando o sol já está mais brando, os foliões deixam a residência do festeiro e em cortejo pelas ruas da cidade ao som das caixas dobrando, das bandeiras do santo tremulando, regado a gengibirra⁵ e aos fogos anunciando a tradição, vão buscar a murta que agora não pode mais ser quebrada na mata atrás do Aeroporto de Macapá (VIDEIRA, 2009, p.122).

As marabaixeiras à direita da imagem agitam os galhos recém-colhidos da murta e os músicos levam pequenos ramos da planta presos em seus chapéus. Ao som de duas caixas, todos seguem sorridentes e abraçados pela cidade, dançando sob a bandeira do Divino Espírito Santo. O ano em que o quadro foi assinado – 1981 – e alguns detalhes de sua composição nos remetem a um Marabaixo do passado e, nesse sentido, J. Pinto produziu uma cena histórica e ao mesmo tempo pitoresca. Não é possível precisar de onde o artista tirou a inspiração para retratar os marabaixeiros no Cortejo da Murta dessa maneira. Contudo, ao compararmos um detalhe de seu quadro (FIGURA 2) com uma

⁵ A típica bebida do Marabaixo, produzida essencialmente a partir de cachaça e de gengibre.

fotografia do no ano de 1948 (FIGURA 3), percebe-se que esta última provavelmente o tenha influenciado.

FIGURA 2 - Detalhe do Quadro de Pinto (1981)

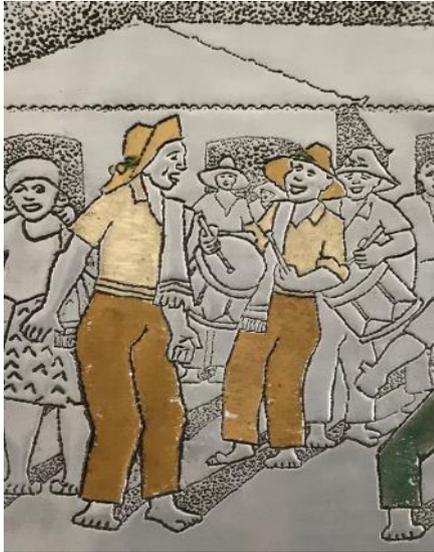


FIGURA 3 - Fotografia de 1948⁶



Protagonizam o registro fotográfico duas figuras históricas para o marabaixo: “Mestre Ladislau [sic] – cantador de marabaixo (à esquerda) e Mestre Julião – tocador de caixa (à direita)” (SOUZA, 2016, p.244). Várias semelhanças entre as duas imagens corroboram a hipótese de que a fotografia teria servido de inspiração para J. Pinto. Dentre elas, destacam-se os formatos dos chapéus; a empunhadura das baquetas e a posição das caixas; as toalhas nos ombros; as mangas das camisas de Mestre Ladislau e de Mestre Julião. Chama a atenção, também, a ausência de calçados.

Pela anterioridade da fotografia, mesmo que não se possa afirmar irrefutavelmente que o artista plástico tenha se inspirado nela, é muito provável que isso tenha ocorrido. Todavia, independentemente da originalidade conceitual, fica a certeza de que o quadro de J. Pinto retrata um Marabaixo que praticamente ficou no passado: uma Quarta-feira da Murta de pés descalços, chapéus e lenços nas cabeças.

⁶ SOUZA, 2016, p.244.

Esse Marabaixo de outrora, é confirmado por Videira ao mencionar que “[o]s homens de antigamente, a exemplo das mulheres, também dançavam descalços” (2009, p.114) e por Martins, que acrescenta que “[n]o caso dos marabaixistas, o chapéu era um acessório de cunho social/coletivo e, portanto, usado nas festas de marabaixo. Posteriormente esse acessório perdeu o seu uso e também parou de ser usado nas danças de marabaixo” (2016, p.74). Sendo assim, seguir o cortejo descalço ou usando o chapéu como “acessório de cunho social” eram práticas que, afiançadas pela fotografia, validam o viés de registro histórico-artístico da Quarta-feira da Murta gravada por J. Pinto em um quadro cuja bandeira do Divino Espírito Santo parece evidenciar o tom humilde e sagrado do cortejo.

4. A CRÔNICA: A QUARTA-FEIRA DA MURTA ESCRITA NO PAPEL.

A segunda obra apresentada neste trabalho foi originalmente publicada em Macapá, no ano de 2008, em um jornal impresso. Trata-se da crônica intitulada *A invenção sexual do Zé Ramos*. Assinada por Fernando Canto, ela foi republicada em 2010 no livro *Adoradores do sol, novo textuário do meio do mundo* juntamente com outros escritos do autor.

Esses textos, cujo foco recai sobre pessoas e fatos da capital amapaense, nas próprias palavras de Canto, “detêm informações sobre nossa história, nossa cultura e diversos acontecimentos que precisavam ser registrados com uma visão além da notícia jornalística” (2010, p.9). Destarte, ao lançar mão da crônica, Fernando Canto termina por aproximar o jornalismo da literatura e, nesse sentido, Nascimento entende que, por se tratar de um gênero que aponta nessas duas direções, a crônica tem a capacidade de “captar determinado acontecimento da vida cotidiana, em diferentes contextos, como o literário e o jornalístico” (2018, p.198). *A invenção sexual do Zé Ramos* corrobora, portanto, essa assertiva ao mesclar práticas e saberes marabaixeiros com elementos de ficção literária através de uma narrativa fluida, curta, que utiliza uma linguagem clara, objetiva, leve e, por vezes, coloquial.

O texto em questão revela um episódio da vida de Zé Ramos, tocador de caixa de marabaixo. Este aparenta nítida preocupação durante a noite da Quarta-feira da Murta. O primeiro parágrafo traz, além de um aflito Zé, a compilação de alguns importantes elementos do Marabaixo:

Todo mundo percebeu a aflição do Zé Ramos naquela Quarta-feira da Murta. O marabaixo corria pela noite com as velhas senhoras rodopiando as saias coloridas pelo chão. O Zé suava tocando a caixa que a essa hora devia pesar uns cem quilos. Ele perguntava se chovia lá fora e se sua mulher ainda estava lá na cozinha tomando um caldo⁷. Alguém disse que sim, então ele pedia mais um copo de gengibirra e esfolava a voz cantando um velho ‘ladrão’, ‘do tempo do Ronca’, disse-me depois, pois ‘quando se entendeu’ sua mãe já ‘tirava’ todas aquelas músicas pelos salões da Favela e do Laguinho nas festas do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade (CANTO, 2010, p.112).

A partir daí, o enredo se desenvolve de forma linear, conjugando em sua primeira parte a aflição do Zé Ramos, a presença de sua esposa na festa e a relação que os dois têm com o fato de poder estar chovendo. Na segunda parte do texto, o clímax resgata com certo humor o que o título instigou. Em meio a tudo isso, o Marabaixo tem papel de destaque no desenvolvimento da trama. Mencionados no decorrer da crônica, elementos como a caixa, a dança ou a murta vão ganhando traços e cores. O texto de Fernando Canto aguça os sentidos: o som ritmado das caixas engrena o giro das saias coloridas, as folhas enfeitam os cabelos e, enquanto os ladrões vão sendo cantados, o gosto forte da gengibirra vai aliviando as gargantas. Nesse ambiente de festa, música e dança, em que “o Zé permanecia tocando com a evidente gastura que lhe tomava conta da alma” (CANTO, 2010, p.113); nesse ambiente sensual em que ele parecia estar completamente enciumado da beleza física de sua mulher, o autor acentua, de certa maneira, o caráter profano que o desejo carnal de Zé Ramos impõe a um dia de fé e de louvor ao Espírito Santo.

Não obstante, assim como no quadro de J. Pinto, há na crônica de Fernando Canto uma contraposição entre elementos sagrados e profanos que não são nitidamente percebidos no primeiro plano dessas obras. Ambas, além de terem lançado um olhar artístico sobre a Quarta-feira da Murta, também terminaram por sutilmente evidenciar esse antagonismo. Em vista dessa assertiva, abre-se a seguir um espaço para o

⁷ O caldo, que também costuma ser chamado de cozido ou de cozidão, é um prato feito à base de carne e de legumes, tradicionalmente servido durante o Ciclo do Marabaixo.

estabelecimento de uma interlocução entre o quadro de J. Pinto e a crônica de Fernando Canto. Isso será feito, primeiramente, a partir de breves considerações sobre a conflituosa discussão a respeito do sagrado e do profano no Marabaixo e, posteriormente, a partir da análise de alguns exemplos dessa temática encontrados nas duas obras.

5. A POLÊMICA: AS FRONTEIRAS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO NO MARABAIXO

A discussão acerca da incompatibilidade entre o sagrado e o profano durante o Ciclo do Marabaixo costuma ser pautada pela percepção de que existe um caráter antagônico entre esses dois aspectos. Ademais, parte das desavenças parece alicerçar-se nas distintas interpretações dadas ao significado da palavra *sagrado* no contexto marabaixeiro. Sobre esse tema, numa perspectiva muito mais ampla, Otto (2012, p.13-15) evidencia a ambiguidade do termo *sagrado* e alerta para as diversas interpretações que este costuma suscitar. Por acreditar que o seu significado original foi perdido ao longo do tempo e para evitar interpretações equivocadas, o autor propõe substituí-lo por um neologismo que não traz conotações morais ou racionais à discussão: *Numinoso*. Desta forma, para ele, o *Numinoso* poderia ser verdadeiramente compreendido apenas por meio da percepção de um poder transcendente, e não através da racionalidade que costuma alimentar o debate.

Buscando extrapolar essa perspectiva, Eliade (1998, p.13-16) discorre acerca do conceito de *hierofania*: a manifestação do sagrado através de um objeto qualquer. Segundo este autor, as pessoas percebem o sagrado porque ele se revela como algo diferente, oposto ao profano. As hierofanias, portanto, se constituiriam sempre através do mesmo ato misterioso: “a manifestação de algo ‘completamente diferente’, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que formam parte integrante de nosso mundo ‘natural’, ‘profano’” (ELIADE, 1998, p.15, tradução nossa ⁸). Esse raciocínio, que não vê restrições quanto às possibilidades de manifestação do sagrado, alinha-se ao seguinte pensamento:

⁸ La manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”.

Por coisas sagradas, contudo, não devemos compreender simplesmente esses seres pessoais que denominamos deuses ou espíritos; uma rocha, uma árvore, uma fonte, um seixo, um pedaço de madeira ou uma casa, em uma palavra, qualquer coisa pode ser sagrada (DURKHEIM, 2003, p.77, tradução nossa ⁹).

À luz desses conceitos, o Marabaixo também sinaliza seu espaço mais sagrado através de hierofanias como, por exemplo, as Coroas do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade ou, também, a representação do Numinoso através da imagem de uma pomba branca de asas abertas. Entretanto, na constante e dialética relação que objetiva a demarcação do território de suas práticas, esse âmbito mais sagrado invariavelmente divide espaço com outros aspectos considerados profanos como a dança e a gengibirra. Por conseguinte, as fronteiras que separam o louvor dos momentos lúdicos no Marabaixo nem sempre parecem estar bem demarcadas para todos. Eventualmente, em Macapá, dessa disputa territorial têm surgido os principais desentendimentos entre representantes religiosos locais e os marabaixeiros.

Essas rugas, mencionadas superficialmente por Pereira (1989), são discutidas mais contundentemente por Canto (1998). Este assevera que “[s]em dúvida a dança foi e ainda é o maior embargo nessas relações, já que a Igreja a categoriza como manifestação frenética – coisa do diabo – acrescida ao fato de existir ligada ao álcool e, portanto não misturável à água benta” (CANTO, 1998, p.36-37). A partir dessa asserção, o tema cada vez mais fomentou discussões acadêmicas e outros autores também têm abordado a dualidade sacro-profana do Marabaixo em suas pesquisas. Nesse contexto dicotômico, o entendimento geral é de que:

O festejo do Ciclo do Marabaixo é dividido em duas partes: o lado religioso e o lúdico. O primeiro envolve as ladainhas – nove para cada santo comemorado (Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade), rezadas em latim popular, missas, oferendas e promessas. O segundo é composto da dança propriamente dita, regado a gengibirra, cozidão (comida típica), cantigas, dança e instrumento de percussão... (VIDEIRA, 2009, p.101-102).

⁹ Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que se llaman dioses o espíritus; una roca, un árbol, una fuente, un guijarro, un pedazo de madera o una casa, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada.

Apontando na mesma direção, Martins acrescenta que o momento profano do Marabaixo “tem a participação de pessoas que não necessariamente participam do religioso” (2016, p.75). Dessa forma, reforçado por essa última afirmação, o fato do religioso e do lúdico serem vistos como momentos diferentes ou incompatíveis, e de gerarem frequentes desentendimentos, poderia encontrar explicação nas seguintes palavras:

Como a noção do sagrado está, sempre e em todo lugar, separada da noção do profano no pensamento humano, e como concebemos entre elas uma espécie de vazio lógico, o espírito sente uma invencível repugnância a que os objetos correspondentes se confundam ou simplesmente entrem em contato; pois tal promiscuidade, ou inclusive uma contiguidade demasiado direta, contradizem com excessiva violência o estado de dissociação no qual essas ideias se encontram nas consciências. A coisa sagrada é, por excelência, aquilo que o profano não deve, não pode tocar impunemente (DURKHEIM, 2003, p.82, tradução nossa ¹⁰).

Contudo, por um lado, se esses momentos sacro-profanos podem ser percebidos e interpretados por quem os vê de fora através desse “vazio lógico” que os antagoniza e que gera conflitos, por outro, para o marabaixeiro religioso, eles habitualmente coexistem harmoniosamente e não causam “uma invencível repugnância”. Nesse sentido, no Marabaixo:

a popularização das coisas sagradas está representada atualmente nas novenas e nas procissões da murta através de letras de músicas, que também são orações onde estão contidas essencialmente a crença nos santos festejados, apesar de serem fervorosamente rezadas (cantadas) num ambiente de dança sensual, alegre e descontraída, o que para a Igreja pode significar a mácula da própria crença (CANTO, 1998, p.36).

Uma forma de compreender essa presença “das coisas sagradas” em um “ambiente de dança sensual” perpassa pelo entendimento de que as atividades conduzidas durante o Ciclo do Marabaixo ocorrem em um período que Eliade (1998) chama de *tempo sagrado*. Se por um lado, “[e]xistem os intervalos de tempo sagrado, o tempo das festas

¹⁰ Como la noción de lo sagrado está, siempre y en todo lugar, separada de la noción de lo profano en el pensamiento humano, y como concebimos entre ellas una especie de vacío lógico, el espíritu siente una invencible repugnancia a que los objetos correspondientes se confundan o simplemente entren en contacto; pues una tal promiscuidad, o incluso una contigüidad demasiado directa, contradicen con excesiva violencia el estado de disociación en el que estas ideas se encuentran en las consciencias. La cosa sagrada es, por excelencia, aquello que lo profano no debe, no puede tocar impunemente.

(em sua maioria festas periódicas); há, por outra parte, o tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos despojados de significado religioso” (ELIADE, 1998, p.53, tradução nossa ¹¹). Por conseguinte, para o marabaixeiro religioso, que vive essas duas classes de tempo, a percepção de que se está misturando “água benta com o diabo” não existe. Para ele, durante as celebrações do Ciclo do Marabaixo, durante o *tempo sagrado*, as ações são conduzidas em louvor ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade. Nessa perspectiva,

O sentimento numinoso palpita muito mais, portanto, na atitude grave, nos gestos, no tom de voz, no semblante, na expressão da importância insólita do ato, no recolhimento solene e na devoção da comunidade orante, do que em todas as palavras e designações negativas [...] (OTTO, 2012, p.87, tradução nossa ¹²).

A partir dessa percepção, portanto, para a comunidade marabaixeira mais religiosa, os aspectos sagrados costumam compartilhar os espaços com as coisas profanas de forma muito menos contraditória do que parece aos olhos dos que veem sua incompatibilidade de uma perspectiva externa às celebrações. Nesse sentido, tanto J. Pinto como Fernando Canto parecem ter percebido a coexistência desses momentos e, especificamente na Quarta-feira da Murta retratada nas obras supracitadas. Em meio às homenagens ao Divino Espírito Santo, a dança ao som dos tambores e a um gole de gengibirra, o sagrado e o profano, ao invés de caminharem separados, dividem harmoniosamente os mesmos espaços, como se pode verificar nos exemplos a seguir.

6. A VISÃO ARTÍSTICA: BORRAM-SE AS FRONTEIRAS ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

O primeiro exemplo da simultaneidade consoante de elementos sacro-profanos nas obras de J. Pinto e de Fernando Canto aparece no quadro gravado em metal. Nele, o artista evidenciou duas figuras masculinas que aparentemente estão dançando no primeiro

¹¹ Existen los intervalos de tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa.

¹² El sentimiento numinoso palpita mucho más, pues, en la grave actitud, en los ademanes, en el tono de voz, en el semblante, en la expresión de insólita importancia del acto, en el solemne recogimiento y devoción de la comunidad orante, que en todas las palabras y denominaciones negativas [...].

plano da imagem, com a bandeira do Divino ao fundo (FIGURA 1). Na verdade, pelas inusitadas posições flexionadas de seus braços e pernas, bem como pelo fato de estarem se encarando, acredita-se que os dois estejam jogando capoeira ou, mais especificamente, um de seus estilos: a *carioca*.

Pouco conhecida nos dias de hoje, a carioca, que tinha a peculiaridade de ser eminentemente praticada por homens, foi perdendo espaço ao longo do tempo no contexto marabaixeiro. Alguns autores a mencionam quando descrevem o Marabaixo de meados do século XX. Martins, por exemplo, explica que ela “caracteriza-se por uma dança estilizada com saltos acrobáticos” e que era praticada “em frente da igreja de São José, onde os marabaixistas eram recebidos com as badaladas dos sinos e a igreja totalmente aberta aos participantes” (2016, p.49). Em 1949, Pereira testemunhou “[s]altos elásticos de alguns jovens, tais os dos bailarinos acrobatas, ou negaças fulminantes de *capoeiras*...” (1989, p.104, *grifo do autor*). Em seguida, ao falar da festa em frente à igreja de São José de Macapá, o autor acrescentou: “E homens ‘feitos’, rapazes e crianças se empenhavam em luta corporal, em rasteiras e capoeiras” (PEREIRA, 1989, p.105). Não raramente, alguns capoeiristas saíam feridos daqueles desafios.

Naquele contexto de “negaças fulminantes” e de “rasteiras”, o clero considerava essa atividade profana por levar a luta física às portas da Matriz e era contra a sua prática. Atualmente, por ser praticamente inexistente no Marabaixo macapaense e por não ser mais praticada na frente da igreja, para muitos, a carioca passa despercebida no quadro de J. Pinto. Ademais, a presença destacada da bandeira do Divino, que remete à sacralidade da cena, ofusca o gingado profano dos lutadores e, portanto, tem-se a impressão de que as figuras masculinas estariam dançando o Marabaixo sob a bandeira que representa o Sagrado e não, como as representou J. Pinto, jogando capoeira.

Em meio aos movimentos amplos da carioca e dos passos curtos da dança do Marabaixo, o vestuário feminino também ganhou um papel de destaque no Cortejo da Murta retratado por J. Pinto. No quadro (FIGURA 1), o artista gravou três mulheres abraçadas à esquerda e quatro sacudindo os galhos de murta à direita, todas usando a típica saia estampada das celebrações. Devido à sua plasticidade visual, essa peça colorida cobra importância principalmente durante os momentos em que o Marabaixo é dançado.

Nesse contexto, Martins informa que “as mulheres seguram as saias na execução das rodopiadas faceiras; às vezes, as anáguas podem aparecer, e por isso, no início do marabaixo, as anáguas eram rendadas” (2016, p.46).

Protagonistas durante a dança, as saias não são, contudo, detentoras exclusivas da composição visual do vestuário das marabaixeiros e dividem espaço com alguns acessórios. Dentre eles, Martins elenca “vários colares em cores variadas, pulseiras e brincos, todos destacados pelo volume e pelas cores firmes e variadas. No ombro esquerdo colocam uma toalha branca, que segundo informações, serviria para enxugar o suor” (2016, p.57). Complementando essa informação, Videira ressalta que as mulheres antigamente “usavam ramo de flores naturais e coloridas, cultivadas por elas mesmas no quintal de suas casas, nas cores branca, vermelha, amarela e folhas verdes, para adornar os cabelos. Hoje, no entanto, usam mais flores artificiais” (2009, p.113). A saia e alguns desses adereços também não passaram despercebidos por Fernando Canto ao descrever a esposa de Zé Ramos:

Ela era morena, jovem e bonita, vestia uma bela saia rodada e uma blusa branca de cetim ornada de rendas. Os cabelos ondulados estavam esticados para trás e enfeitados com uma rosa vermelha de plástico e umas folhas de murta presas atrás da orelha esquerda. Usava um cordão e brincos de ouro, além de inúmeros braceletes prateados que emitiam sons quando dançava, muito sem graça, diga-se, pois era extremamente pudica. Devia ter um corpo escultural debaixo daquela saia estampada de flores coloridas. De vez em quando tirava a toalha do ombro para enxugar o rosto suado e os olhos sem maquiagem alguma (CANTO, 2010, p.112).

A mulher marabaixeira, enfeitada e sensual, descrita por Canto difere, contudo, das que foram gravadas em metal por J. Pinto. Nestas, as roupas não denotam traços de sensualidade; suas saias, também estampadas, não parecem girar, não revelam anáguas e estão sempre cobrindo os joelhos. Elas não traduzem a mesma sensualidade da esposa de Zé Ramos: seus cabelos, escondidos sob os lenços, não estão enfeitados com flores e, quiçá, seus brincos sejam a única expressão de vaidade intencionada pelo artista do Grupo do Utinga. Em contrapartida, na crônica, as roupas e adereços são descritos para compor uma imagem carnal da mulher de Zé Ramos, pois mesmo “extremamente pudica”, ela “[d]evia ter um corpo escultural debaixo daquela saia estampada de flores coloridas”. No

quadro, as saias das marabaixeiros parecem acompanhar o tremular sagrado da bandeira do Divino; na crônica, as caixas aceleram os seus giros profanos.

Entretanto, ao descrevê-la sensualmente enfeitada com típicos acessórios femininos, o letrista do Grupo Pilão também adorna a esposa do Zé Ramos com a mística dessa quarta-feira de Marabaixo. Com a murta presa no cabelo, ela não somente se enfeita, mas, também, evoca o caráter supersticioso e sagrado representado pela murta que, no contexto da crônica, contrapõe-se ao tom profano da noite evocado pelo aspecto sexual da narrativa. A murta no cabelo da “morena, jovem e bonita”, portanto, além de enfeitar e proteger contra os maus agouros, pode também significar um sinal de esperança, um pedido para que o Sagrado intervenha e que a chuva caia naquela noite de Marabaixo e realize, assim, o desejo sexual de seu esposo.

Todo esse conjunto composto por roupas e acessórios acaba por refletir-se na própria dança do Marabaixo. Nessa perspectiva, à primeira vista, a crônica explicitamente apresenta uma visão menos comedida ou, de certa forma, mais profana da dança que o quadro:

Ela nem dançava na hora do “dobrado”, a parte rítmica mais acelerada do marabaixo, que exige dos dançarinos preparo físico e destreza. Nesse momento as pessoas que assistem à dança ao redor do salão ficam excitadas, assim como os dançantes. Flashes explodem quando as mulheres gritam alucinadamente rodando em volta dos tocadores de caixa e sobre si mesmas, mostrando os trajes de baixo, enquanto os tambores rufam o ritmo africano (CANTO, 2010, p.112-113).

Sobre a intensidade que a dança do Marabaixo pode alcançar, Videira comenta que “[o] suor em abundância escorre dos corpos dançantes acentuando ainda mais a sensualidade que envolve os presentes. Os tambores provocam uma espécie de hipnose e quase ninguém resiste e adentra a roda ou dança, mesmo que esteja parado” (2013, p.377). O dobrado parece realmente proporcionar essa qualidade mais hipnótica à dança que passa a ser mais vigorosa:

Os participantes do marabaixo dançam com exuberância, molhados de suor, incansáveis, sempre pedindo a intensificação do ritmo das caixas. Os homens fazem gestos de queda do corpo imitando a capoeira (chamada de carioca). As mulheres, freneticamente, cantam, dançam e gritam (MARTINS, 2016, p.39).

Apesar de parecerem contradizer essa energia e essa exuberância, as marabaixas abraçadas mais à esquerda no quadro de J. Pinto (FIGURA 1) podem ser interpretadas através de um viés diferente daquele sugerido pela aparente placidez de seus gestos. À primeira vista, pode-se interpretar que o artista realmente as tenha gravado abraçadas para simbolizar a fraternidade entre elas que, dançando alegremente, homenageiam o Divino Espírito Santo. Abraços como esses já haviam sido descritos por Pereira que viu os marabaixeiros “abraçados uns, em fila, três a três, lado a lado, isoladamente, frente à frente, mas sem se tocar, provocando-se e esquivando-se, sorrindo-se ou encarando-se de cenho franzido e olhos faiscantes” (1989, p.103). Há, contudo, a possibilidade de que a cena possa ser compreendida a partir de uma ótica mais profana em que, ao toque das caixas em dobrado, as marabaixas de J. Pinto estejam dançando a “galinha choca”.

De acordo com Araújo esta forma de dançar o Marabaixo “consiste no entrelaçamento dos braços das dançarinas, que giram no sentido anti-horário, cada vez mais rápido, seguindo a marcação das caixas” (2004, p.30-31). Nessa perspectiva, Canto acrescenta que, quando o dobrado é praticado, “os dançarinos, dão-se os braços uns aos outros, em pares, girando pelo salão ou na rua durante a ‘Procissão da Murta’, dançando em voleios ligeiros e cantando orações de cunho religioso sob o som forte dos tambores” (2017, p.47). Hoje em dia, embora Videira relate que, confraternizando-se, “[à]s vezes, algumas dançadeiras dançam de braços dados umas com as outras” (2009, p.102), já não se pode afirmar que elas estejam dançando a galinha choca.

Antigamente, entretanto, quando ainda era comumente praticada, a intensidade da galinha choca costumava ser tanta que “[m]uitas mulheres terminavam a dança no chão” (MARTINS, 2016, p.49). Por causa da energia e da extravagância de seus movimentos, a galinha choca gerava olhares atravessados daqueles que a viam como uma profanação praticada paralelamente às orações de um período considerado sagrado. À vista disso, o quadro de J. Pinto, por retratar um tempo em que essa forma de dançar ainda era praticada, conseguiu representar mais uma vez um aspecto profano do Marabaixo em meio a um cenário que apresenta aparentemente apenas o seu lado sagrado.

Apesar de incongruentes à primeira vista, é possível conceber as remotas práticas da carioca ou da galinha choca no quadro de J. Pinto como partes inerentes da continua transformação que o Marabaixo sofre ao longo de sua história. Práticas como essas, que cruzam a fronteira entre o sagrado e o profano, como tantas outras no Marabaixo, não são estáticas, pois interagem ao longo do tempo com a sociedade na qual estão inseridas e estão sujeitas a câmbios. Nesse sentido, Eliade afirma que “o ‘profano’ nada mais é do que uma nova manifestação da mesma estrutura constitutiva do homem que, antes, se manifestava com expressões ‘sagradas’” (1998, p.12, tradução nossa¹³). Dessa mesma forma, na crônica de Fernando Canto, por exemplo, no trecho supracitado em que o Zé Ramos “suava tocando a caixa que a essa hora devia pesar uns cem quilos”, temos não somente a referência ao peso físico do tambor e da indicação de que a atividade levada por horas cobra o seu preço, pois pode ser extenuante para o caixeiro, mas, igualmente, a indicação de que Zé Ramos não estava tocando por tanto tempo seguido apenas pelo aspecto musical. Martins corrobora essa assertiva quando comenta que “[t]ocar as caixas de marabaixo num ritmo acelerado e constante por mais de dez horas não significa somente o domínio de um saber artístico, mas é, para os marabaixistas, um gesto de fé e louvor” (2016, p.56). Zé Ramos sentia, portanto, duplamente, o peso da caixa: embora ela pesasse fisicamente, havia também o peso da responsabilidade de percuti-la em louvor ao Divino Espírito Santo. Canto, desta forma, proporciona o diálogo entre a fé e o desejo carnal ao ritmo da caixa de Zé Ramos que, tendo seus pensamentos sexuais voltados à sua mulher, tocava para o Sagrado.

Nessa perspectiva, de acordo com Eliade: “o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de estar no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua historia” (1998, p.17, grifos do autor, tradução nossa¹⁴). Em J. Pinto, os pés descalços, humildes e devotos somam-se às saias longas e aparentemente comportadas para evocar o lado mais sagrado e religioso daqueles que viam na pomba de asas abertas da bandeira a representação do Sagrado. Nesse sentido, para os marabaixeiros religiosos representados por J. Pinto, na perspectiva de Otto, “o sentimento numinoso não se ensina

¹³ “lo ‘profano’ no es sino una nueva manifestación de la misma estructura constitutiva del hombre que, antes, se manifestaba con expresiones ‘sagradas’”.

¹⁴ lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia.

e nem se aprende, podendo unicamente ser despertado sacando-o do ‘espírito’” (2012, p.86, tradução nossa ¹⁵). Em síntese, ainda que o artista tenha retratado as caixas sendo percutidas e as pessoas dançando a galinha choca ou jogando a carioca durante o cortejo da murta, elas parecem estar em harmonia com o caráter sagrado do cortejo.

Apesar disso, na crônica, quer seja pelo seu insinuante título; pela ausência de uma representação explícita do Sagrado, como ocorre no quadro de J. Pinto que usa a bandeira para representar o Divino; pela menção ao consumo de gengibirra; pela ênfase dada à sensualidade da dança; a Quarta-feira da Murta de Fernando Canto é matizada com tons mais profanos ao longo do texto. À noite, após o cortejo, em meio à festa no salão, quando a bandeira é substituída pela dança frenética e as roupas são mais sensuais, o clima mais profano justifica o título da crônica. Entretanto, num plano maior, tudo naquela quarta-feira acontece em função das homenagens ao Divino Espírito Santo, inclusive a dança ao toque dos tambores. Portanto, assim como no quadro, na crônica os marabaixeiros parecem conviver em harmonia entre o sagrado e o profano.

Em suma, se visualizamos a agitada galinha choca ou a vigorosa carioca sob a bandeira do Divino Espírito Santo no quadro de J. Pinto e a caixa em dobrado ou a gengibirra esquentando a garganta dos que cantam, dançam euforicamente em seu louvor na crônica de Fernando Canto, percebemos que as fronteiras que separam o sagrado do profano são borradas nessas duas obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O quadro e a crônica analisados neste trabalho, mais do que retratarem a Quarta-feira da Murta, revelaram duas faces praticamente indissociáveis do Marabaixo: o sagrado e o profano. João Pinto Martins e Fernando Pimentel Canto não apenas captaram essa dualidade aparentemente incompatível, mas a evidenciaram nessas duas obras. Cada um

¹⁵ [...] el sentimiento numinoso no se enseña ni se aprende, sino que únicamente puede despertarse sacándole del ‘espíritu’.

deles deixou transparecer a oposição entre o sagrado e o profano através de elementos típicos do universo marabaixeiro, quais sejam a bandeira do Divino, as roupas e seus acessórios, a murta, a dança, as caixas, a ginga da carioca ou a gengibirra. O escultor foi inspirado pelo cortejo de rua; o escritor pela dança que adentra a madrugada na casa do festeiro ou no barracão da comunidade marabaixeira; ambos pela Quarta-feira da Murta.

Em J. Pinto, os chapéus enfeitados com a murta e os pés descalços revelaram um Marabaixo do passado, quando os ladrões eram tirados por Mestre Ladislau e a caixa era tocada por Mestre Julião. Esse Marabaixo de meados do século XX, gravado em metal pelo artista do Grupo do Utinga, evidenciou, à primeira vista, o tom sagrado do cortejo que seguia alegremente sob a bandeira do Divino Espírito Santo pelas ruas de Macapá. Contudo, através de um olhar mais atento, a presença de elementos considerados profanos, como a dança da galinha choca ou o gingado da carioca, ganharam cores e revelaram uma cena que não retrata apenas o lado mais sagrado do Marabaixo.

Na crônica, o profano se transformou em texto pelas mãos de Fernando Canto. Ainda assim, mesmo evidenciando desde o título o desejo sexual de Zé Ramos, sutilmente o letrista do Grupo Pilão sugeriu o aspecto sagrado daquela noite de festa por meio do toque da caixa em louvor ao Divino Espírito Santo ou através da relação supersticiosa entre a murta e o desejo de que chovesse. Nessa perspectiva, por um lado, se a gengibirra e o dobrado das caixas se somaram à dança acelerada e sensual para dar cores profanas ao texto escrito no papel, no quadro gravado em metal, por outro, a bandeira do Divino parecia querer pôr um ponto final à euforia profana dos marabaixeiros pelas ruas de Macapá.

Em palavras finais, percebe-se que, apesar de aparentemente haver em Canto uma descrição mais profana da festa realizada à noite do que o tom supostamente mais sagrado do cortejo diurno gravado por Pinto, dependendo de como se olha para a Quarta-feira da Murta nessas duas obras, além dos marabaixeiros, o profano e o sagrado também vão de braços dados pelas ruas de Macapá ao som das caixas em dobrado e dançam noite adentro nos barracões até o amanhecer da Quinta-feira da Hora, quando os mastros enfeitados com a murta são erguidos para conectar a terra ao céu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Nilson Montoril de (2004). *Mar a cima mar a baixo: de ladrão em ladrão a saga de uma nação*. Macapá: Edições Macapaenses - Confraria Tucujú.

BARROS, P. [Orelha do livro] (2017). In: CANTO, Fernando. *Mama Guga: contos da Amazônia*. Belém: Paka-Tatu.

BRASIL, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2018). *Dossiê Marabaixo*. Brasília: p.101. Disponível em: http://cmsportal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 22 fev. 2021.

CANTO, Fernando (1998). *A água benta e o diabo*. Macapá: Fundação de Cultura do Estado do Amapá (Fundecap).

_____ (2010). *Adoradores do sol: novo textuário do meio do mundo*. São Paulo: Scortecci

_____ (2017). *O Marabaixo através da história* (2017). Macapá: Pintgraf.

DURKHEIM, Émile (2003). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

JÚNIOR, Pancrácio (1899). *A festa do Espírito Santo*. Macapá: Jornal Pinsonia, p.1, 31 maio.

MARTINS, João Pinto (1981). [Sem título]. Gravura em metal, 44 x 70. (Acervo particular).

MARTINS, R. *Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinho? Comunicação e semiótica do Marabaixo* (2016). São Paulo: Scortecci.

MEIRA, Maria. A. A. *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)* (2018). Tese. (Doutorado em História) Belém: Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Belém. Programa de Pós-graduação em História. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10327>. Acesso em: 18 dez. 2020.

MONT'ALVERNE, André (2010). "Grupo Pilão, 35 anos de música". In: *Canto Da Amazônia*. Macapá: 01 out. Disponível em: <https://fernando-canto.blogspot.com/2010/10/grupo-pilao-35-anos-de-musica.html#comment-form>. Acesso em: 30 maio 2021.

MORAES, Cleodir da C. (2006). *O Pará em festa: Política e cultura nas comemorações do Sesquicentenário da Adesão (1973)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém. Programa de Pós-graduação em História

Social da Amazônia. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/4252>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

NASCIMENTO, Regina L. (2018). da Silva. Literatura e jornalismo em orquestração com a crônica no debate sobre a educação brasileira dos anos 1930. In: *Letras Escreve*. v. 8, n. 3, p. 197-203. Disponível em: DOI: <<http://dx.doi.org/10.18468/letras.2018v8n3.p197-203>> Acesso em: 29 set. 2021.

OTTO, Rudolf (2012). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

PEREIRA, Nunes (1989). *O Sahiré e o marabaixo: tradições da Amazônia*. Recife: FUNDAJ. Editora Massangana.

SOUZA, Manoel A. (2016). *Imagens, memórias e discursos: A construção das identidades Amapaenses no Jornal Amapá – 1945 a 1968*. Tese. (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Programa de Pós-graduação em Sociologia. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/22092>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Um espectador das brigas dos barrigudos. O Liberal do Pará, Belém. 14 jun. 1872, p.2.. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=704555&pasta=ano%20187&pesq=%22brigas%20dos%20bar%22&pagfis=2862>>. Acesso em 28 out. 2021.

VIDEIRA, Piedade L. (2009). *Marabaixo, dança Afrodescendente: significando a identidade étnica do negro amapaense*. Fortaleza: Edições UFC.

_____ (2013). *Batuques, folias e ladainhas: a cultura do quilombo do Cria-ú em Macapá e sua educação*. Fortaleza: Edições UFC.