



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS/FRANCÊS

JAKELINY LOBATO DA SILVA

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E POÉTICA NA OBRA DE
GRAÇA SENNA**

MACAPÁ/AP

2022

JAKELINY LOBATO DA SILVA

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E POÉTICA NA OBRA DE
GRAÇA SENNA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras Português/Francês e suas respectivas literaturas do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Amapá, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras com habilitação em língua portuguesa e francesa e suas respectivas literaturas.

Orientadora: Dr.^a Mariana Janaina dos Santos Alves

MACAPÁ/AP

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá
Jamile da Conceição da Silva – CRB-2/1010

Silva, Jakeliny Lobato da.
S586t Tradução intersemiótica e poética na obra de Graça Senna / Jakeliny
Lobato da Silva - 2022.
1 recurso eletrônico. 60 folhas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Campus
Marco Zero, Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de
Licenciatura em Letras com habilitação em língua Portuguesa e Francesa,
Macapá, 2022.

Orientadora: Professora Doutora Mariana Janaina dos Santos Alves

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

Inclui referências, apêndice e anexos.

1. Tradução. 2. Semiótica. 3. Poesia. 4. Religiosidade. 5. Identidade. I.
Alves, Mariana Janaina dos Santos, orientadora. II. Título.

Classificação Decimal de Dewey, 22 edição, 418.02

SILVA, Jakeliny Lobato da. Tradução intersemiótica e poética na obra de Graça Senna.
Orientadora: Mariana Janaina dos Santos Alves. 2022. 60 f. Trabalho de Conclusão de
Curso (Graduação em Letras) – Campus Marco Zero, Universidade Federal do Amapá,
Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras com habilitação em língua
Portuguesa e Francesa, Macapá, 2022.

JAKELINY LOBATO DA SILVA

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E POÉTICA NA OBRA DE GRAÇA SENNA

DATA DE APROVAÇÃO: ____/____/____

Examinadora: Prof.^a Dr.^a Juliana Souto Lemos.

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Examinador: Prof. Me. Max Silva do Espírito Santo.

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Suplente: Prof. Dr. Emerson de Paula Silva.

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Suplente: Prof. Dr. Rafael Senra Coelho

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Janaina dos Santos Alves.

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Macapá/AP

2022

Ao meu filho, Bruno Gustavo da Silva Trindade. Você é minha inspiração e força diária.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus e a todos os Orixás que iluminaram meus caminhos, me dando proteção, luz e discernimento para que hoje eu pudesse chegar até aqui.

Ao meu companheiro João Augusto da S. Conceição, obrigada por ser o melhor amigo que poderia existir, por estar sempre comigo, me apoiando, incentivando e amando. Obrigada por ser o primeiro leitor e revisor desta monografia e por todas as vezes em que você se sobrecarregou para que eu conseguisse. Obrigada por todos os abraços, pelo carinho e cuidado comigo.

Agradeço à minha família, minha mãe por sempre insistir em minha educação, comprando livros e sempre me instigando a ler, acompanhando meus cadernos escolares, me incentivando, dia após dia, desde a educação básica até a tão sonhada graduação e aos meus irmãos por serem, juntamente com nossa mãe, a rede de apoio de que tanto preciso. Obrigada pelo carinho, respeito e incentivo.

Agradeço também à minha família em Macapá: Odinete Silva, obrigada por todo o zelo, pelos almoços e por vibrar por cada nova conquista, você me acolheu e cuidou de mim como se fosse minha mãe. Minhas sobrinhas Kyara Othília e a pequena Aysha Nehanda, por toda a alegria que vocês me proporcionam diariamente, ao pequeno Matheus Augusto que mesmo longe, está sempre em meu coração.

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Mariana Janaina dos Santos Alves, por toda a sua delicadeza, confiança e incentivo. Obrigada pelas orientações, pelo carinho, por acreditar em mim e por ampliar minha visão de mundo.

Agradeço ainda a CAPES pela bolsa de iniciação científica recebida no período de 2021-2022.

À Cúria Diocesana de Macapá por ter cedido as imagens da cidade que foram usadas na pesquisa.

À minha amiga Deuzanira Nazaré da Cruz Favacho, minha querida “Deuzalinda”, você é uma luz em minha vida, obrigada por todos os conselhos, amparo, aconchego e apoio.

Agradeço à mulher que é a motivação desta pesquisa, Maria das Graças Senna Ramos, pela disponibilidade, amizade e apoio.

Por fim, gostaria de agradecer a todos que fizeram e fazem parte da minha trajetória acadêmica, a todos os colegas e amigos que de alguma forma me incentivaram e a todos os meus professores por me auxiliarem e guiarem nos processos de aprendizagem.

Eu gosto de escrever pro povo preto, pra que aquele que não tenha a questão da autoafirmação, ainda não conseguiu se auto afirmar, que ele consiga através das minhas poesias, eu gosto de escrever também sobre matrizes porque muitos filhos de religião de matriz estão ali, ainda não se descobriram, não tem todo conhecimento ou fundamento e através da literatura, através da poesia, se torna mais fácil você entender, quando se leva uma linguagem mais acessível a esse povo.

Graça Senna (2022)

RESUMO

O presente trabalho visa demonstrar como se dá a tradução intersemiótica nas obras da autora amapaense Graça Senna, com o intuito de demonstrar como se manifestam aspectos culturais, da memória e da história do povo negro amapaense, aliando-se a leitura do texto poético a produção de telas feitas pela autora. Para tal, foi realizada uma pesquisa qualitativa bibliográfica. Após o levantamento das obras da autora, foi feito o recorte temático que abrangeu os dois pares de poemas e telas formados 1): pelo poema “Filha de Ogum” (2017) e a tela “Ogum” (2022) e 2) o poema “Tocador” (2017) e a tela “Tocador” (2022). Os poemas estão contidos na obra *Antologia Poética, poesias, contos e crônicas* (2017) e as telas fazem parte do acervo pessoal da artista plástica e escritora. As análises buscaram observar de que forma os elementos históricos e culturais foram traduzidos para o sistema da escrita, por meio dos poemas e, posteriormente, para o sistema intersemiótico, através das telas que foram pintadas. Nesse sentido, constatamos a relevância nas produções da autora para o cenário artístico e poético local e nacional, pois as obras são carregadas de elementos da cultura e religiosidade afrodescendentes que ao serem amplamente difundidas podem colaborar com processos identitários e com o reconhecimento e divulgação do movimento poético e artístico do extremo norte no Brasil. Para tal, selecionou-se obras de autores que norteiam as temáticas: Júlio Plaza (2013), Thaís Diniz (1998) e Denis Bertrand (2003) para o estudo sobre tradução; Donis A. Donis (1997) para estudo da imagem; para o estudo da poética Antonie Compagnon (1999), Vivian Bosi (2001) e Jean Paul Sartre (1989); no que se refere aos estudos sobre a religiosidade no âmbito das matrizes africanas lemos Reginaldo Prandi (2001) e Pierre Verger (2002). Bernd (1987) a fim de entender questões da Negritude; entre outros, autores que tem estudos voltados para os Estudos Literários e a história amapaense que serviram de aporte para esta pesquisa.

Palavras-chave: Poética. Tradução intersemiótica. Identidade. Religiosidade.

RÉSUMÉ

Le présent travail vise à montrer comment se déroule la traduction intersémiotique dans les œuvres de l'auteure amapaense Graça Senna, afin de démontrer comment se manifestent les aspects culturels, de la mémoire et de l'histoire du peuple noir de l'Amapá, en alliant la lecture du texte poétique à la production de toiles réalisés par l'auteure. Pour cela, une recherche bibliographique qualitative a été réalisée. Après avoir examiné les œuvres de l'auteure, la coupe thématique a été faite qui couvrait les deux paires de poèmes et de toiles formées 1) : par le poème « Filha de Ogum » (2017) et la toile « Ogum » (2022) et 2) le poème « Tocador » (2017) et la toile « Tocador » (2022). Les poèmes sont contenus dans l'ouvrage *Antologia Poética, poesias, contos e crônicas* (2017) et les toiles font partie de la collection personnelle de l'artiste. Les analyses visaient à observer comment les éléments historiques et culturels étaient traduits dans le système d'écriture, à travers les poèmes et plus tard dans le système intersémiotique, à travers les toiles peintes. Comme résultats, nous constatons la pertinence dans les productions de l'auteure pour le paysage artistique et poétique local et national, car les œuvres sont chargées d'éléments de la culture et de religiosité afro-descendants qui en étant largement diffusés peuvent collaborer avec des processus identitaires et avec la reconnaissance et la diffusion du mouvement poétique et artistique de l'extrême nord au Brésil. À cette fin, des travaux d'auteurs guidant les thèmes ont été sélectionnés : Júlio Plaza (2013), Thaís Diniz (1998) et Denis Bertrand (2003) pour l'étude sur la traduction ; Donis A. Donis (1997) pour l'étude d'image ; pour l'étude de la poétique Antonie Compagnon (1999), Vivian Bosi (2001) et Jean Paul Sartre (1989) ; en ce qui concerne les études sur la religiosité dans le cadre des matrices africaines, on a lu Reginaldo Prandi (2001) et Verger (2002). Bernd (1987) pour comprendre les enjeux de la Négritude ; entre autres, auteurs qui ont des études axées sur les Études Littéraires et l'histoire de l'Amapá qui ont servi de contribution à cette recherche.

Mots-clés : Poétique. Traduction intersémiotique. Identité. Religiosité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Governador Janari Nunes e seus principais auxiliares.....	27
Figura 2 – Casa de morada, localizada na Favela-Macapá.....	28
Figura 3 – A caixa de Marabaixo	29
Figura 4 – O Atabaque	30
Figura 5 – Igreja de São José de Macapá	32
Figura 6 – Marabaixo sendo dançado em frente à Igreja de São José de Macapá	32

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 JUSTIFICATIVA	13
1.2 OBJETIVOS	14
1.3 METODOLOGIA	14
2 LITERATURA, POÉTICA E TRADUÇÃO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	16
2.1 OS PERCURSOS DA LITERATURA FEMININA NO BRASIL	16
2.2 POESIA E IDENTIDADE	18
2.3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE A POESIA E A PINTURA	19
3 CORRESPONDÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS EM TOCADOR	21
3.1 A ARTE COMO INSTRUMENTO DE AFIRMAÇÃO CULTURAL	21
3.2 A HISTÓRIA POLÍTICA EM “TOCADOR”	24
3.3 A RELIGIOSIDADE QUE RESISTE	34
4 OS SIMBÓLICOS ENTRE PAI OGUM E SUA FILHA	38
4.1 OS ORIXÁS NO BRASIL	38
4.2 ÒGÚN IÊ! -O VENCEDOR DE DEMANDA	41
4.3 A PROTEÇÃO DADA POR OGUM	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	52
APÊNDICE- ENTREVISTA COM A AUTORA GRAÇA SENNA	54
ANEXO A	58
ANEXO B	59
ANEXO C	60

1 INTRODUÇÃO

A representação da mulher na sociedade burguesa, por muitos anos, limitou as escritoras a tratarem de temas ligados ao amor e ao desejo, dado o controle do comportamento da mulher no espaço doméstico e na vida familiar. Com o passar dos anos, ao ultrapassar as fronteiras reguladoras, a mulher obriga-se a “ter consciência de sua condição e a buscar suas estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação” (ALVES, 1999, p. 107). Nesse sentido de quebra de regras que, até então, eram impostas por homens daquela sociedade, a literatura feminina apresenta perspectivas outras, entre elas a de resistência, que se entende como aquela produzida por mulheres assim como aquela feita por outros grupos étnicos ou sociais designados minoritários que está relacionada ao combate de injustiças, podendo ser escrita como forma protesto e marca de identidade cultural.

Com o intuito de verificar como essa literatura se manifesta no eixo da Amazônia, em especial no estado do Amapá, a presente monografia tem como tema obras retiradas do acervo produzido pela escritora amapaense Graça Senna. Maria das Graças Senna Ramos é nascida em Macapá no ano de 1968, filha de uma família tradicional do bairro do Laguinho. Trata-se de uma mulher negra, professora de ensino modular¹, poetisa, artista plástica, artesã, musicista e ativista política. Neta de tocador de caixa de Marabaixo, cresceu em meio as rodas de Marabaixo e ouvindo histórias sobre o passado do povo negro amapaense e como arte educadora, tem diversas experiências com a arte produzida no interior do estado.

Por esse motivo, suas obras abordam diversas temáticas, elas descrevem as paisagens que a autora encontra no exercer do seu ofício, suas vivências, o racismo, a cultura de resistência, negritude, religiosidade e a historicidade local. Apesar de estar presente em diferentes âmbitos de produção artística, ainda há pouco reconhecimento e divulgação de suas obras, principalmente no extremo norte do Brasil. Diante disso, é relevante propor um estudo que se relacione ao contexto social no qual a autora vive, pois, a nosso ver a produção da literatura de autoria negra, em especial a amapaense, pode colaborar na representatividade e reconhecimento da história do povo negro do Amapá.

Assim, procuramos compreender como se dá a literatura de autoria feminina a partir dos Estudos culturais, da Memória e da Tradução (intersemiótica e cultural), tendo em vista a

¹ Trata-se do SOME (Sistema Organizacional Modular de Ensino), no estado do Amapá, o ano letivo modular é dividido em 4 módulos, cada um com cerca de 50 dias, o professor se desloca até a comunidade e passa o período equivalente ao módulo, encerrando o período, ele é alocado em outra comunidade e assim sucessivamente. O Ensino Modular leva oportunidade educacional para a população escolar nas áreas rurais, onde não há o Ensino Regular.

centralidade de questões raciais e históricas presentes nas produções de Senna. Com as análises, pretendemos contribuir para a inscrição, publicação e reconhecimento de autoras de literatura amapaense e assim expandir a recepção das obras no eixo do extremo norte.

Para tal, fizemos o levantamento das obras da autora, tanto no âmbito da poética, da composição quanto nas Artes plásticas e a seleção das produções que se debruçam sobre a temática da Negritude e Estudos Culturais.

1.1 JUSTIFICATIVA

A literatura feminina, especialmente a produzida por mulheres negras, sofreu silenciamento durante muito tempo, pois se já existe um grau elevado de dificuldade em ser mulher e viver em uma sociedade machista, ser negra torna todo processo ainda mais custoso. Escritoras como Conceição Evaristo (2003) e Carolina Maria de Jesus (1960) evidenciam em suas produções essas adversidades: o racismo, machismo, a luta e a pobreza da população negra em âmbito nacional.

No que se diz respeito ao Norte do Brasil, em particular no estado do Amapá, há produções femininas que se debruçam sobre as temáticas de resistência, historicidade, subjetividade, religiosidade e autoestima do povo negro de escritoras como Maria Aurea dos Santos do Espírito Santo (2020), conhecida como Negra Aurea no meio artístico e Graça Senna (2017), autoras que estão à frente dessas produções literárias amapaenses.

Nesse sentido, é de suma importância que o conjunto de obras de Senna seja estudado e amplamente difundido, não apenas para que ela seja reconhecida como artista, mas também como ativista social, que produz obras que buscam combater o racismo, difundem a cultura afro-amapaense e a história do povo negro do Amapá.

Por esses motivos, analisaremos as obras de Graça Senna com o objetivo de verificar como as questões raciais e históricas presentes em sua produção artística se manifestam a partir dos Estudos culturais, da Memória e Tradução.

1.2 OBJETIVOS

GERAL

Analisar como se dá a tradução intersemiótica entre telas e obras poéticas de Graça Senna.

ESPECÍFICOS

Estudar a literatura de autoria feminina a partir dos Estudos culturais, da memória e Tradução intersemiótica;

Contribuir para a recepção de autoras de literatura amapaense e assim expandir a crítica local no eixo do extremo norte do Brasil;

Verificar a expressão feminina e periférica manifestada nas formas de tradução cultural analisadas.

1.3 METODOLOGIA

Para este estudo, fez-se uma pesquisa qualitativa bibliográfica, com leituras seletivas. Para a análise, os poemas selecionados serão “Tocador” e “Filha de Ogum”, publicados no livro *Antologia Poética, poesias, contos e crônicas* (2017) e as telas “Tocador” e “Ogum”, que fazem parte do acervo pessoal da autora. Foram selecionados levando em consideração o recorte temático da pesquisa, debruçada sobre Tradução, Memória e Negritude.

Para as análises, foram estudados como referenciais teóricos Bernd (1987) a fim de entender questões da Negritude; Compagnon (1999) Moisés (2007) para análise poética e entender qual o papel social do poeta e Muzart (1996) e Alves (1999) para questões de gênero na literatura, Reginaldo Prandi (2001) e Pierre Verger (2002) no que se refere aos estudos sobre a religiosidade no âmbito das matrizes africanas, entre outros. Quanto as telas, ambas foram digitalizadas, sem nenhum tipo de tratamento de imagem. As traduções intersemióticas foram feitas com base nas teorias de Plaza (2013), Diniz (1998) e Bertrand (2003), nas quais foram verificadas como a autora transpõe o conjunto de significados intersemióticos entre poesia e as pinturas.

A abordagem feita foi interpretativista com ênfase nos Estudos Culturais, de Tradução Intersemiótica e de Estudos Literários. Quanto aos objetivos, a pesquisa foi exploratória, uma

vez que não haviam trabalhos voltados para o conjunto de obras da autora. Para a complementação dos dados, foi feita uma entrevista semiestruturada com a autora Graça Senna, que foi gravada em vídeo, em sua residência localizada no bairro São Lázaro, em Macapá/AP em tom informal, com perguntas relacionadas à sua abordagem poética, inspirações e vivências, na intenção de entender como suas experiências de vida influenciaram em seu processo criativo. Após a coleta, a entrevista foi transcrita, identificada e incluída como apêndice na pesquisa.

As temáticas foram escolhidas por estarem presentes nas produções de Senna, em seu poema “Tocador” ela aborda a retirada da população negra do centro da Cidade de Macapá/AP, para que fosse alocada em áreas periféricas da capital amapaense. Nas escolhas feitas no âmbito da produção poética, a autora ressignificou esse momento histórico e provoca o leitor à reflexão sobre alguns fatos históricos. Dessa forma, ela assume o papel de tradutora cultural, pois traduz elementos da realidade histórica macapaense para o sistema de signos da poesia e posteriormente, faz uma nova tradução, dessa vez, intersemiótica, transpondo os elementos do poema para a tela. “Filha de Ogum” ilustra elementos de negritude, com a temática principal de uma religião de matriz africana, ela instiga um processo de autoafirmação e valoriza a manifestação cultural. Com todas essas questões, percebeu-se sua relevância para a produção literária e artístico amapaense, em suas obras ela trabalha como agente de combate ao racismo, difunde amplamente a cultura afro-amapaense e a história do povo negro do Amapá. Com essas escolhas de produções da autora, pretende-se contribuir com o conhecimento, registro e divulgação da construção do movimento de negritude e poética no estado do Amapá, que se desenvolve ativamente.

2 LITERATURA, POÉTICA E TRADUÇÃO: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 OS PERCURSOS DA LITERATURA FEMININA NO BRASIL

Historicamente, no Brasil, as mulheres eram consideradas intelectualmente inferiores ao serem comparadas aos homens no processo de escolarização, posto que “elas não aprendiam todas as matérias ensinadas aos meninos, principalmente as consideradas mais racionais” (STAMATTO, 2002, p. 05). Um grande exemplo disto, é que mesmo que a Constituição de 1824, previsse o estabelecimento de ensino primário público para todos os cidadãos², as mulheres passaram a frequentar as escolas apenas em 1827, amparadas pela primeira legislação que autorizava a abertura de escolas públicas para meninas.

Assim, essas mulheres recebiam uma educação diferente da que era dada aos homens: enquanto elas eram preparadas para uma vida cuidando do lar, aprendendo apenas o básico das quatro operações matemáticas, aulas de bordados e corte e costura, eles recebiam uma educação voltada para áreas de conhecimento acadêmico, com operações matemáticas mais robustas, sendo ensinados a gerenciar negócios e instruídos para buscar o ensino superior.

Foi durante o século XIX, que se iniciaram as publicações de autoria feminina, segundo Muzart (1996, p. 149):

A visão que temos da literatura feminina no século XIX é a de uma literatura choramingas, uma literatura na qual dominava um romantismo desbragado e mal compreendido. Por mal compreendido, penso nas amarras da educação patriarcal que fazia com que essas mulheres não chegassem à compreensão do movimento romântico no que ele tinha de revoltado e de livre.

Esse momento de transição da mulher que se ocupava apenas das funções domésticas para sua inserção nos espaços das publicações de obras foi bastante complicado, pois elas “começaram a receber a censura da crítica literária (essencialmente exercida pelo homem) e o crivo da sociedade da época” (ALVES, 1999, p. 108), por esses motivos as produções foram construídas de forma acanhada e reservada, afinal, como fazer algo diferente disto sendo a mulher parte de uma sociedade que a empurrava rumo ao silenciamento histórico, sem direitos sobre seu próprio corpo, personalidade e trabalho? Excluir a mulher dos campos de ensino e da escrita eram formas de impedi-las de serem autônomas e desencorajá-las de exprimir suas

² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm. Acesso em: 25 jun. 2022.

inquietações diante de tudo o que a sociedade a impunha. Sobre isso, Tedeschi (2016, p. 154) afirma que:

Durante muito tempo, a escrita e o saber estiveram – e ainda, talvez, continuem – relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentaram ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista.

Desprezando essa ideia dominante masculina de superioridade, em 1832 a escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) publicou seu primeiro livro intitulado *Direitos das Mulheres e injustiça dos homens*, considerado como o primeiro livro brasileiro a exigir respeito, dignidade, direito à educação e ao trabalho para as mulheres. Além dela podemos citar outras autoras dessa época como a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779–1860), Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-?), Ana Luísa de Azevedo Castro (1823–1869) e a que seria a responsável pela primeira publicação abolicionista do Brasil (o romance *Úrsula*) Maria Firmina dos Reis (1825-1917).

Atualmente, apesar de todas as dificuldades encontradas, as mulheres estão alcançando cada vez mais espaço em todos os níveis sociais e assim como no século XIX, as escritoras contemporâneas continuam usando a literatura como forma de protesto, escrevendo sobre as dificuldades da vida em uma sociedade machista, da pobreza, do silenciamento – que ainda hoje sofrem - e de questões raciais. Autoras como Carolina Maria de Jesus (1914-1977) que em sua obra *Quarto de despejo* (1960), descreve em seus diários as dificuldades que enfrentou em sua vida como mãe solo, da favela e catadora de lixo; Conceição Evaristo (1946) uma perscrutora voraz dos movimentos de valorização da cultura negra e Cidinha da Silva (1967) que têm suas produções pautas (entre outras) na ancestralidade, africanidade, e orixalidade, são exemplos de autoras que por meio da escrita dão voz à temáticas que antes eram silenciadas e reprimidas.

De semelhante modo, com o intuito de falar sobre as dificuldades da vida da população negra e seu percurso histórico, a autora Graça Senna traduz em suas poesias e telas aspectos culturais, sociais e religiosos do povo negro amapaense.

2.2 POESIA E IDENTIDADE

Sobre a literatura e sua função Compagnon no livro *O demônio da literatura* (1999, p. 37) afirma que “esta pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”. É nesse sentido (o de estar em desacordo) que a literatura negra se desenvolve no Brasil, já que esta se ocupa, em sua maioria, em abordar questões de resistência, a memórias e elevação da cultura afrodescendente. Bernd (1992) afirma que essa literatura não é a que restringe o negro apenas a um objeto de escrita, mas sim aquela em que ele emerge como o “eu-enunciador que se assume como negro no discurso literário”. Sobre seu conceito, ela afirma que:

O conceito de literatura negra associa-se à existência, no Brasil, de uma articulação entre textos dada por um modo negro de ver e sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível lexical, seja no nível dos símbolos utilizados, pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida. (BERND, 1992, p. 13)

É nesse sentido das memórias silenciadas, descrito por Bernd que parte da produção de Senna está debruçada. Todo o processo de escrita desenvolvido por Senna, se configura como um movimento de afirmação de identidade negra, esse reconhecimento é extremamente necessário, pois ele cria uma referência de afirmação e autoestima, culminando na mobilização de pessoas que buscam mudar a realidade historicamente construída:

Enquanto o negro não for capaz de converter-se em agente histórico pela destruição do sistema que o negou durante séculos não estará esgotado o ciclo que se instaurou com os primeiros negros quilombolas: o da busca de sua completa emancipação como ser social e como ser individual. Um verdadeiro modo de ser negro, logo, uma real identidade negra, se construirá na medida em que os negros conseguirem curar-se de sua amnésia cultural e tomarem as rédeas de seu destino histórico. Este seria o passo adiante através do qual o negro, deserdado, recuperaria a sua “essência de homem”, passando a produzir os meios de sua própria História. (BERND, 1987, p. 42).

A identificação do leitor com as obras, ver sua história sendo contada, seus traços, características e cultura sendo exaltadas cria relação entre ele e a autora, pois quando a autora escreve, ela “expõe suas inquietações profundas, seus receios e anelos, sua mais secreta intimidade” (MOISES, 2007, p. 93). Além dessa relação de acolhimento, o leitor é quem dá a contribuição decisiva para a produção e existência da obra literária, pois se não há quem leia, não haveria o porquê escrever, Sartre (1989, p. 46) descreveu essa relação:

Assim a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso da sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. É uma decisão livre que cada um deles toma independentemente.

Para que haja efetivamente essa relação, descrita por Sartre, é essencial que o leitor esteja incluído no processo de criação do autor. Ele (o leitor) deve sentir-se como parte da história que é contada ou se dispor a conhecê-la mais profundamente, caso contrário, não haverá a complementação necessária para a ação iniciada pelo autor.

2.3 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE A POESIA E A PINTURA

Ao ser definida com mais detalhes por diversos conceitos, (que implicam do contexto em que está inserida) em sua essência, a tradução é transformação. Segundo Plaza (2013, p. 18) até nossos pensamentos passam pelo processo de tradução:

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

A tradução intersemiótica “se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema.” (DINIZ, 1999, p. 33). Dado esse conceito, entendemos que Senna, ao relacionar as temáticas de sua produção textual às suas pinturas, faz a transposição do conjunto de signos de um texto para o de formas, cores e posições, transportando o sentido do poema para a tela.

Em alguns casos, artista e poeta são a mesma pessoa [...] a maioria dos pares literatura/pintura surgiu porque os escritores/poetas reagiram às pinturas, compondo poemas ou romances sobre elas, isto é, leram verbalmente o que estava “escrito” em imagens. (DINIZ, 1998, p. 313)

O sentido carregado pelas produções de Senna, transbordam da escrita para as telas, a forma que ela desenha um homem, agachado no chão, com o que aparenta ser um tambor, traduz o poema que fala sobre um tocador de Marabaixo. Essa intenção, a escolha de palavras, de cores, de posições, faz parte de uma construção de significados semióticos, que juntos causam o sentido proposto por ela.

Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos. (DINIZ, 1999, p. 31)

Desse modo, levando em conta as perspectivas sobre a literatura feminina de Ivia Alves, de Negritude, cultura e identidade de Zilá Bernd e de intersemiótica de Júlio Plaza e Thaís Flores, este trabalho visa analisar como se manifestam aspectos culturais e de memória nas produções literárias, poéticas e artísticas da autora Graça Senna e verificar como se dá a tradução intersemiótica entre suas telas e obras poéticas, com o recorte temático de dois poemas da autora estão na temática proposta e de suas telas correspondentes.

3 CORRESPONDÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS EM TOCADOR

3.1 A ARTE COMO INSTRUMENTO DE AFIRMAÇÃO CULTURAL

O poema “Tocador” faz parte da obra “*Antologia Poética, Poesias, Contos e Crônicas*”, publicada em 2017. Ele será o primeiro poema tomado como base de leitura para a análise desta monografia. A leitura do poema será posta em perspectiva ao conjunto de tela, pintada em 12 de março de 2022, tamanho 74x37 cm, abaixo apresentada. Importa ressaltar que o poema, assim como a pintura em tela recebem o mesmo título. Vejamos as obras para, em seguida, seguir com as considerações:

Tocador

Toca tocador, o toque que ecoa
Toca um bocadinho, bem de mansinho,
Nos campos da favela e Laguinho
Pois o Ge fez de ti entulho;

Então te dividiu como mero bagulho.
Diante de tal demência não conseguiu
Perceber que tal divisão mantida,
Só te fez fortalecer.

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

Aí veio o negro, que aceitou a decisão,
Pois o homem deixou claro que no centro da cidade
Não cabia negro não.

Finalizo essa história, emprestando esse ladrão;
No mesmo não posso meter a mão sem permissão;
Tu me emprestas negro?

Fala logo rapaz, quero saber onde vais.
Andando nesses caminhos
Tu já fez tua morada lá nos campos do Laguinho?
(SENNA, 2017, p. 46-47).



O poema ilustra momentos históricos da população negra em Macapá/AP, além de referências ao Marabaixo, que de acordo com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é a “expressão cultural de devoção e resistência formado nas tradições, na organização e na identificação cultural entre as comunidades negras do Amapá” (BRASIL/IPHAN, 2018, p. 06), nele há um conjunto de elementos que representam o coletivo em aspectos históricos e identitários, como a dança, o canto, as vestimentas e o batuque, que juntos colaboram com o processo de valorização da cultura local, como está descrito no *Dossiê de registro do Marabaixo*:

Mais que realizar o Marabaixo para lembrar a dor da escravidão, o canto e a dança, passaram a evidenciar o orgulho da história, das ancestralidades, da cor, da capacidade da superação frente às repressões e intolerâncias que, infelizmente, ainda se fazem presentes no cotidiano dessas comunidades. (BRASIL/IPHAN, 2018, p. 10)

Além disso, se fazem presentes no conjunto de tela e poema aspectos da religiosidade e cultura do povo amazônico, mais especificamente do Amapá. O poema comunga de manifestações artísticas da realidade amapaense, importando para o sistema de versos e rimas, temas relativos à cultura, bem como a caracterização dos espaços, nomeando sujeitos e narrando os acontecimentos.

De semelhante modo estes mesmos elementos são traduzidos, agora para o sistema semiótico da tela, que em seus traços, caracteriza esse personagem principal do poema, dando a ele cor e movimento:

A tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados. Entre as traduções desse tipo, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa [...]. Em alguns casos, artista e poeta são a mesma pessoa, como William Blake e Samuel Palmer, que pintaram a partir de seus próprios poemas. O poeta, primeiro leitor de sua obra de arte, torna-se seu próprio tradutor. Em outros casos, pinturas feitas por outros artistas aparecem como ilustrações para os poemas ou romances, e só raramente um poema aparece como inspiração para um quadro. Em casos especiais, esse último pode ter um apelo tão forte que se transforma em obra-prima, em vez de apenas servir como material decorativo. Entretanto, a maioria dos pares literatura/pintura surgiu porque os escritores/poetas reagiram às pinturas, compondo poemas ou romances sobre elas, isto é, leram verbalmente o que estava “escrito” em imagens. Apesar de esse procedimento ser em geral considerado uma tradução do visual para o verbal e vice-versa, para Yuri Lotman (1990), cada obra, pintura ou poema, já contém em si elementos de ambas as naturezas. Por isso, propõe um modelo de leitura das obras em que essa se faz, simultaneamente, para os elementos verbal e visual. (DINIZ, 1998, p. 313-314)

Com a análise a seguir, percebemos que os significados que ambos carregam não se perdem um no outro, mas se complementam e criam novos sentidos juntos, como veremos a partir do tópico que segue:

3.2 A HISTÓRIA POLÍTICA EM “TOCADOR”

A história política do Amapá é central na composição do texto que inicia em seu primeiro verso:

Toca tocador, o toque que ecoa
Toca um bocadinho, bem de mansinho,
Nos campos da favela e laguinho
Pois o Ge fez de ti entulho (SENNA, 2017, p. 46)

As repetições da palavra “toca” tendem sonoramente à inclinação em movimento cíclico. Nas funções de linguagem, este movimento é conceituado como anáfora, ela consiste “na repetição dentro a expressão lírica. Essa função ocorre quando uma mesma palavra ou várias, são repetidas sucessivamente, no começo de orações, períodos, ou em versos”³, na literatura, poesia e música é um recurso estilístico, que visa intensificar uma informação. Com esse recurso sendo utilizado nos primeiros versos da primeira e nos versos da terceira estrofe, sabendo que;

O conglomerado de sons reiterados, impulsos rítmicos e imagens analógicas têm o poder de atingir camadas profundas da *psiqué*, mesclando a inteligência do significado com correspondências sinestésicas entre o universo da matéria, o corpo do homem e o mundo (BOSI, 2001, p. 22)

Entendemos, por vez, que se cria uma correspondência visual que tende ao formato cíclico. Essa correspondência é enfatizada no poema, com o círculo, este que também recebe seu significado atrelado à questões psicológicas ou fisiológicas nas quais se notam “ao círculo, infinitude, calidez, proteção” (DONIS, 1997, p. 58), ou seja, nesse sentido, temos a repetição do “tocar” com o significado mais profundo: o de permanecer, continuar.

Neste verso é possível perceber a influência do Marabaixo na composição, uma vez que tanto os ladrões quanto o dançar Marabaixo tem como referência de movimento as repetições

³ Disponível em: <https://www.figuradalinguagem.com/anafora/>. Acesso em 24 de maio de 2022.

de versos no caso das músicas e de gestos da dança. Os ladrões⁴ de Marabaixo tem a ideia central de contar uma história, caso ou acontecimento, em que o cantor assume o papel de narrador do fato, aliados a dança que é feita em movimentos circulares, de pés arrastados, os versos dos ladrões se repetem, assim como o batuque das caixas que ditam o ritmo.

Seguindo no poema, temos duas palavras marcadas com o diminutivo “bocadinho” e “mansinho” que em sentido pragmático simbolizam uma supressão de movimento, um tocar mais baixo, até mesmo escondido, para que quem esteja longe não o escute. Essa construção lírica é consolidada em perspectiva, em seguida, quando o local é evidenciado no verso “nos campos da favela e laguinho” no qual, podemos afirmar que este tocador projetado pela voz lírica, foi um dos atingidos pelo processo de limpeza étnico racial ocorrido em Macapá na década de 40 liderado pelo projeto de Janari Nunes para execução dos movimentos de urbanização previstos no Decreto-Lei n. 311 de 02 de março de 1938. O decreto dispõe sobre a divisão territorial do país e da criação de municípios, conforme observamos no trecho:

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o art. 190 da Constituição:

Considerando que o art. 15 da Constituição confere à União a competência de resolver definitivamente sobre os limites do território nacional e fazer o recenseamento geral da população;

Considerando que essa faculdade implica a de promover a delimitação uniforme das circunscrições territoriais;

Considerando, ainda, os compromissos assumidos nas cláusulas XIV e XV da Convenção Nacional de Estatística, a Resolução n. 59, de 17 de julho de 1937, da Assembleia Geral do Conselho Nacional de Estatística, e, finalmente, o critério por este firmado na Resolução n. 60, de 7 de julho de 1937, da Assembleia Geral, para o cômputo das unidades do quadro territorial da República.

Decreta:

Art. 1º Na divisão territorial do país serão observadas as disposições desta lei.

Art. 2º Os municípios compreenderão um ou mais distritos, formando área contínua. Quando se fizer necessário, os distritos se subdividirão em zonas com seriação ordinal.

Parágrafo único. Essas zonas poderão ter ainda denominações especiais.

Art. 3º A sede do município tem a categoria de cidade e lhe dá o nome.

Art. 4º O distrito se designará pelo nome da respectiva sede, a qual, enquanto não for erigida em cidade, terá, a categoria de vila.

Parágrafo único. No mesmo distrito não haverá mais de uma vila.

Art. 5º Um ou mais municípios, constituindo área contínua, formam o termo judiciário, cuja sede será a cidade ou a mais importante das cidades compreendidas no seu território e dará nome à circunscrição.

Art. 6º Observado, quanto à sede e à continuidade do território, o disposto no artigo anterior, um ou mais termos formam a comarca.

⁴ O Ladrão do Marabaixo é o canto improvisado e ritmado composto pelo cantador de Marabaixo, geralmente relacionado ao seu cotidiano. Também chamado dessa forma devido outro cantador de Marabaixo se aproximar e “roubar” a vez de cantar seus improvisos. (SILVA, 2014, p. 71).

Art. 7º Os territórios das comarcas e termos serão definidos, nos respectivos atos de criação, pela referência às circunscrições imediatamente inferiores que os constituírem. O ato de criação de cada município, porém, indicará os distritos que no todo ou em parte vierem a constituir o seu território e fará a descrição dos antigos ou novos limites do distrito que passarem a formar a linha divisória municipal, discriminadas as secções correspondentes às sucessivas confrontações interdistritais. Analogamente, nenhum distrito será criado sem a indicação expressa da anterior jurisdição distrital do território que o deva constituir, descritos os respectivos limites com cada um dos distritos que formarem suas confrontações.

Art. 8º Os limites interdistritais ou intermunicipais serão definidos segundo linhas geodésicas entre pontos bem identificados ou acompanhando acidentes naturais, não se admitindo linhas divisórias sem definição expressa ou caracterizadas apenas pela coincidência com divisas pretéritas ou atuais.

Art. 9º Em nenhuma hipótese se considerarão incorporados, ou a qualquer título subordinados a uma circunscrição, território compreendidos no perímetro de circunscrições vizinhas.

Art. 10. Não haverá, no mesmo Estado, mais de uma cidade ou vila com a mesma denominação.

Art. 11. Nenhum novo distrito será instalado sem que previamente se delimitem os quadros urbano e suburbano da sede, onde haverá pelo menos trinta moradias.⁵

A publicação desse decreto deu início ao conjunto de ações tomadas por Getúlio Vargas, que incluem a nomeação de Janari Nunes como governador do recém-criado Território Federal do Amapá em 1943. Sobre o interesse nos espaços na região norte do país, Silva (2007) afirma que:

Os discursos do presidente Getúlio Vargas, nos anos de 1938 a 1944, externam as pretensões do Governo Federal para a região amazônica. A criação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), neste período, não ocorreu por acaso. Sua origem denota a necessidade de descrever minuciosamente o espaço geográfico do Brasil e o seu povoamento, como ação vital para o modelo de desenvolvimento varguista. (SILVA, 2007, p. 14)

Ao executar os planos de Vargas, levando em consideração os índices populacionais e questões geográficas, a capital deixa de ser o município do Amapá e passa a ser Macapá, que era o município mais populoso e com melhor acesso ao restante do país. No processo de urbanização da nova capital em 1944, Nunes faz a retirada da comunidade negra da vila de Santa Engrácia, que anteriormente a esse período habitava onde hoje é conhecido como centro da cidade de Macapá/AP. Essa comunidade era a principal responsável pelas manifestações

⁵ Decreto disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del0311.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%20311%2C%20DE%20MARC3%87O%20DE%201938.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20divis%C3%A3o%20territorial,Considerando%20que%20o%20art.Acesso em 22/05/22.

culturais naquela época, pois nesse período as grandes famílias habitavam ali, próximas umas das outras e naquela região o Marabaixo era cantado, dançado e lá o ciclo era realizado.

Durante o ciclo do Marabaixo é feita homenagem à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo. Nele ocorrem os eventos sagrados, que são as missas e ladainhas e os eventos profanos ou lúdicos, como roda de Marabaixo, corte dos mastros, quebra da murta, bailes dançantes e almoços. O ciclo normalmente começa no Sábado de Aleluia e no Domingo de Páscoa e termina no Domingo do Senhor (primeiro domingo após *Corpus Christi*).

É com a justificativa de tornar aquela uma região homogênea, que esses habitantes são retirados e remanejados para os campos do laguinho, uma área alagada, onde o governador Janari Gentil Nunes havia construído uma série de casas populares.

O local que até então era habitado pela população negra, tornou-se um espaço de morada para pessoas do alto escalão trazidas por Nunes. A história segue sendo contada no verso seguinte em “Pois o Ge fez de ti entulho”, no qual o “Ge” pode tanto se referir ao sobrenome do governador quanto ao do presidente da república da época, Getúlio Vargas, o qual foi responsável pela nomeação e aval para os projetos de urbanização implantados por Janari Nunes.

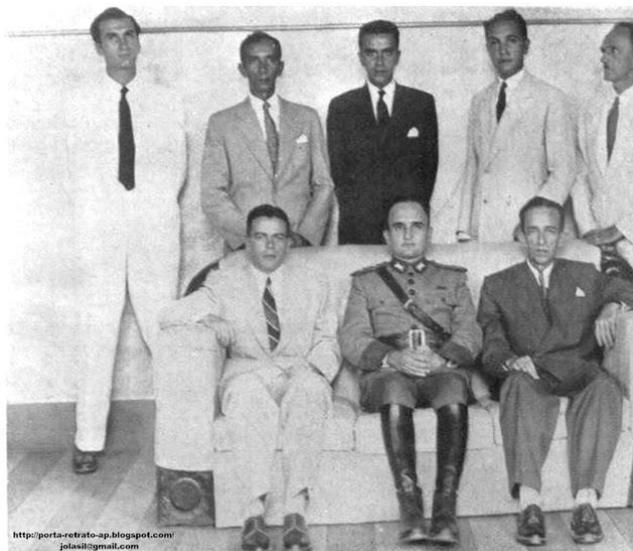


Imagem 1- Governador Janari Nunes (ao centro, sentado) e seus principais auxiliares em 1944. Foto extraída do acervo do Museu Histórico do Amapá. Fonte: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2011/05/especial-janary-nunes-e-seus-primeiros.html?m=1>. Acesso em: 27 de maio de 2022.

Na tela esses primeiros versos são traduzidos para a pintura, inicialmente, no plano de fundo onde estão dispostas as casas em estilo colonial, que era a forma com que eram

construídas na época, em tons terrosos. As linhas não estão ao acaso, de acordo com Donis (1997), elas possuem grande importância nas artes:

Nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação. Dessa maneira, contribui enormemente para o processo visual. Sua natureza linear e fluida reforça a liberdade de experimentação. Contudo, apesar de sua flexibilidade e liberdade, a linha não é vaga: é decisiva, tem propósito e direção, vai para algum lugar, faz algo de definitivo. (DONIS, 1997, p. 57)

Com a função de esboçar e delimitar o espaço, elas marcam horizontalmente toda a extensão, indicando que as casas eram feitas com materiais mais rústico como a madeira e o desfiado ao final da cobertura das casas remete às palhas, que eram comumente usadas como telhados, como podemos ver nas imagens abaixo:



Imagem 2- Casa de morada, localizada na Favela-Macapá em 1977. Foto. Fonte: Acervo fotográfico da Cúria Diocesana de Macapá.



Casas em "Tocador"

O chão que passa em frente as casas é de terra batida, com tons marrons indicando o barro, misturado com o branco que remete à areia. No centro da pintura temos a figura do tocador, vestido com uma camisa social, com as mangas dobradas para que não caiam sob as mãos e pulsos em consequência do movimento deles. A área da camisa que cobre o braço direito do tocador recebeu pontos de iluminação, enquanto a área esquerda é uniforme, evidenciando que um braço está pousando para baixo e o outro erguendo-se, dando à pintura o movimento, que em si, não poderia estar presente em uma tela já que ela está imóvel, Donis (1997) explica que as técnicas aplicadas pelos artistas tendem a enganar o olho:

Algumas das propriedades da “persistência da visão” podem constituir a razão incorreta do uso da palavra “movimento” para descrever tensões e ritmos compositivos nos dados visuais quando, na verdade, o que está sendo visto é fixo e imóvel. Um quadro, uma foto ou a estampa de um tecido podem ser estáticos, mas a quantidade de repouso que compositivamente projetam pode implicar movimento, em resposta à ênfase e à intenção que o artista teve ao concebê-los. O processo da visão não é pródigo em repouso. (DONIS, 1997, p. 81)

O posicionamento composto na tela com a posição de mãos indica um tocar calmo, vagaroso, tal qual pedido em “Toca um bocadinho, bem mansinho” (SENNÁ, 2017, p. 47). Nota-se a forma que a mão direita está posicionada, mais acima do tambor, com os dedos dobrados e a mão esquerda pousada na base do tambor, com os dedos abertos, reafirma o movimento, que antes foi colocado como pontos de iluminação na roupa. Essa atividade demonstra o ritmo no toque do Marabaixo, que é regido pelo tocador da caixa ou do tambor. Vejamos a imagem abaixo:



Imagem 3- A caixa de Marabaixo. Foto Graziela Miranda/Arquivo G1. Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2021/05/13/tambor-da-liberdade-promove-lancamento-de-livros-e-roda-de-conversa-sobre-identidade-negra.ghtml>. Acesso em 25 de maio de 2022

Diferente do que se pensa instintivamente, o instrumento tocado não se trata de uma caixa de Marabaixo. Em sua configuração, a caixa de Marabaixo é mais curta e pousa sobre o ombro de quem a toca, possui miçangas espalhadas pelo corpo do instrumento e é tocado com auxílio de baquetas. O instrumento presente na pintura é mais alto e pousa sob o chão, estando elevado por outro objeto, é coberto por couro e está preso por uma amarração, com todas essas

características, fica evidente que se trata do Atabaque que também é chamado de tabaque⁶.
Vejamos na seguinte abaixo:



Imagem 4- o Atabaque. Disponível em <https://www.tendabonfim.com/no-ritmo-da-engoma>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

Essa expressão que está sendo traduzida no poema é feita por meio da rima. De acordo com Goldstein (2005, p. 44) “rima é o nome que se dá a repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos”. A rima está presente no poema, marcando o ritmo e a sonoridade entre um verso e o outro. Os fonemas criam os pares que podemos considerar sinônimos. Em um primeiro momento aparentam estar colocados apenas para que não houvesse a repetição da palavra, já que ambos têm o papel gramatical de substantivo, ou seja, tem a função de nomear algo. Mas logo, percebemos que não é apenas por uma questão gramatical, já que poeticamente, notamos que seus significados reforçam o que a voz lírica explicita: a indignação sentida pela forma que a população foi retirada da localidade, já que a palavra entulho “define como aquilo que não se consegue aproveitar; o que não tem utilidade; lixo”, “Que não tem valor nem pode ser aproveitado”⁷ e bagulho como “Coisa clandestina, produto de furto ou roubo” e “objeto sem valor”. Ao fim do segundo verso, é dito que apesar dos esforços políticos da época, aquela comunidade permaneceu unida e fortalecida.

⁶ Cf. Luiz COSME, Dicionário musical (1957, p. 11).

⁷ Os significados apontados para as palavras consultadas foram retirados do site Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entulho/>. Acesso em 21 de maio de 2022.

Seguimos no poema com muitas referências ao Marabaixo, temos o tocador com a caixa do Marabaixo, o ladrão sendo cantado, o movimento da dança com a ginga e a dança circular da mulher, a voz lírica mais uma vez conversa com o tocador, dizendo “Chama a negra pro salão, ela vai te obedecer” (SENNA, 2017, p. 47). Esse movimento de cortejo é uma característica do dançar Marabaixo, sobre isso, Videira (2008, p. 104) explica que:

Os homens dançam cortejando a dama com movimentos corpóreos cheios de “catimba, graça e presepada”. Ora se agacham como se fossem cair, ora ficam saculejando os ombros, ora abrem as pernas inclinando o corpo à frente e marcando a cadência da cantiga com os pés arrastados um seguido do outro e/ou paralelos, com passos miúdos.

Notemos que também há a delimitação de um novo espaço: o salão. Essa marcação não ocorre aleatoriamente, ela espelha o movimento de exclusão feito pela Igreja Católica, com a chegada dos primeiros missionários em 1948:

Com a chegada dos primeiros missionários do Pontifício das Missões Estrangeiras-PIME, em 28 de maio de 1948 relevam-se as relações entre a Igreja e o Governo, cujo sistema é fortalecido ideologicamente e percebe-se, a partir daí o enfraquecimento da cultura da comunidade negra local, especialmente as festas populares entre as quais o Marabaixo [...] (CANTO 1998, p. 29).

Mesmo com a proximidade do líder de Marabaixo Julião Ramos com o governador, a relação da Igreja com o Estado se dava de maneira mais robusta, com isso, a igreja passou a retaliar as concessões feitas pelo governador à comunidade negra e impõe a retirada do Ciclo do Marabaixo da frente da igreja matriz de Macapá, que também abrigava em seu interior uma série de cerimônias tradicionais do ciclo:

Terminantemente os padres proibiram a entrada dos negros na Igreja de São José e se recusaram a rezar a missa por ocasião dos festejos populares do Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade. Por essa época, dada a insistência de Julião Ramos e de outros líderes em promover de qualquer maneira as festas, inclusive com a tolerância do próprio governador, que se tornou amigo e assíduo frequentador das mesmas, obviamente preparando-se para futuras campanhas, a Igreja retaliou. (CANTO, 1998, p. 28-29)



Imagem 5- Igreja de São José de Macapá. Foto: acervo da biblioteca da prefeitura de Macapá. Disponível em: <http://casteloroger.blogspot.com/search?q=igreja&submit=Busca>. Acesso em 29 de maio de 2022.



Imagem 6- Marabaixo sendo dançado em frente à Igreja de São José de Macapá. Foto: Chico Terra. Disponível em : <https://www.blogderocha.com.br/hoje-e-o-dia-estadual-do-marabaixo-meu-texto-sobre-a-data-da-maior-manifestacao-cultural-do-amapa/> Acesso em 29 de maio de 2022.

A exclusão do Marabaixo tanto pela esfera política (com a retirada da população do centro da cidade), quanto pela Igreja, encabeçada pelos padres, conforme vemos no relato de Zacarias Leite, aluno de Pe. Júlio Maria Lombaerd⁸, se configura em um processo de supressão cultural

Pe. Júlio combatia as festas do Marabaixo. Elas não passavam de batuque e bebedeira, com exploração de dinheiro, mediante a apresentação da coroa de prata do Espírito Santo conhecido como Divino. Pe. Júlio fechava a igreja, mas o povo fincava os mastros na frente da matriz. Era tradicional em Macapá deixar-se essa coroa do Divino na igreja de São José, de um dia para o outro. No dia seguinte, após a bênção dada pelo vigário, a coroa era recolhida pelo festeiro, entre orgias populares. Pe. Júlio não aceitava esse costume. Combatia-o publicamente⁹. (CANTO, 1998, p. 26 apud LEITE 1916-1926)

É abarcando esse contexto histórico, de exclusão e tentativas de supressão que iniciam as oposições no poema, observamos esse movimento no par de palavras com mesmo som: fortalecer/esmorecer. Se antes as rimas entre os versos conversavam entre si e possuíam o mesmo significado, agora apresentam-se como antônimos, o que gera uma ruptura na história. Se anteriormente havia um movimento de união, agora temos a separação. Esse movimento de ruptura está implícito em: “Aí veio o negro, que aceitou a decisão/ Pois o homem deixou claro

⁸ De origem belga e chegou em Macapá em 1913 e foi vigário da paróquia de São José de Macapá entre 1916 e 1923, além disso, ele desenvolvia outras atividades como dentista, farmacêutico, médico e professor.

⁹ Trata-se de uma declaração feita por Zacarias Leite que era aluno do Pe Júlio maria de Lombaerd.

que no centro da cidade/ Não cabia negro não”. Neste trecho o centro da cidade faz referência tanto ao espaço de habitação quanto cultural. Nesse verso, não tomamos os termos “negro” ou “homem” como direcionados às pessoas específicas e sim ao conjunto de pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para esse êxodo cultural e populacional. As palavras são colocadas de modo genérico, pois o “negro” abarca todas as pessoas que de alguma forma colaboraram ou aceitaram o que lhes foi proposto e o “homem” no mesmo sentido, representando o conjunto de pessoas da esfera política, religiosa e social da época.

Na tela, essa retirada do centro é ilustrada com o asfalto que corta a área onde as casas estavam construídas, simbolizando a chegada da urbanização e o afastamento da população negra desse espaço. O tocador negro, que é o elemento central da tela continua a bater o tambor, ao mesmo tempo que o asfalto o empurra para longe de sua antiga morada, uma pequena parte da sua cabeça ainda está lá, enquanto parte do corpo está posicionado sob o asfalto cinza e preto e seus pés pousam sobre o verde do mato.



Asfalto cortando a área das casas

As cores têm suma importância no processo visual de interpretação pois “a cor está, de fato, impregnada de informação” (DONIS, 1997, p. 65), sendo assim, notamos que há pares de cores na tela, elementos diferentes com a mesma paleta de cor, que geram os mesmos significados entre si, assim como cores diferentes que marcam e delimitam três momentos



O mato verde

históricos específicos. Os tons terrosos indicam o local de origem e a cultura, isso fica evidente justamente pelo tambor possuir a mesma paleta de cor usada nas casas e no chão.

A cor preta do asfalto carrega do simbólico da urbanização e o verde do mato o novo local de moradia daquela população, os campos do Laguinho.

3.3 A RELIGIOSIDADE QUE RESISTE

Presente na tela, o atabaque é um instrumento de origem africana, tocado nos cultos de religiões de matriz africana, como o Candomblé, o Tambor de Mina e a Umbanda. No candomblé, ele é “o meio pelo qual os orixás são convocados para transitarem de um plano sobrenatural a outro, o humano” (LOPES, BRITO, GUERREIRO, 2021, p. 470) a música tocada por eles é usada nas danças e rituais do terreiro e os ritmos ditados por ele fortalecem a memória religiosa dos povos negros, conforme dizem Gonzalez e Paradiso:



Atabaque

Por meio do ritmo e da música do atabaque/tambor/batuque, seus adeptos entram em um transe, que, para eles, significava uma comunhão entre os simples humanos em terras brasileiras e os deuses do continente negro. Brasil e África tornam-se um só espaço mítico. É importante pontuar que o atabaque é um símbolo essencial para as religiões de matriz africana, pois o som que este objeto produz contém o poder de invocar os deuses africanos, sejam eles orixás, *nkisses* ou *voduns*. (GONÇALEZ e PARADISO, 2014, p. 334)

Com a escolha do tabaques para compor a pintura, temos a inserção de um elemento que representa as religiões de matriz africana, a posição dele, em destaque à frente do tocador, demonstra um movimento de afirmação no que se refere à identidade e cultura colocando em evidência a exaltação da religiosidade à frente da figura do homem, ou seja, por mais que naquele momento da história, as manifestações culturais e religiosas do povo negro em Macapá estivessem sendo suprimidas pela igreja, o negro deveria continuar tocando o tambor e lembrando de suas origens. Bernd (1988), explica sobre a ligação entre o atabaque e a identidade afrodescendente

[...] Tantãs, atabaques e outros instrumentos musicais de origem africana tornam-se símbolos de chamamento à união, de convocação à luta por uma sociedade livre de preconceitos. Trazer à tona para fixar na memória coletiva os instrumentos usados pelos escravos tem também a função de prover o povo negro de referentes que o vinculem a uma ancestralidade da qual possam se orgulhar. Constitui-se, assim, paulatinamente, o manancial ao qual poderá se ancorar o sentimento de identidade (BERND, 1988, p. 90-91).

A posição do tocador munido do atabaque na tela, também gera mais um significado ao verso do poema “Chama a negra pro salão/ ela vai te obedecer” (SENNA, 2017, p. 47), o protagonista da pintura recebe mais uma camada em sua identidade: ele é ogã, que na Umbanda é o executor dos repertórios para a incorporação:

Sendo a umbanda uma religião em que a possessão é utilizada como uma das principais formas de conexão com o mundo dos espíritos, o ogã ocupa posição privilegiada por ser o responsável por proporcioná-la. Ele que torna possível a manutenção de fortes relações afetivas entre os médiuns e seus guias, entre os clientes e a possibilidade de resolução dos problemas cotidianos. (ALMEIDA, 2018, p. 103)

Importa registrar que para que a entidade incorpore é essencial que o ogã esteja cantando e tocando, pois é através dos repertórios específicos de cada entidade que ela é chamada, “essas cantigas obrigam o santo a se manifestar entre os vivos, e são cantadas com a intenção de chamá-lo” (LÜHNING, 1990, p. 121). A negra por sua vez recebe o papel de médium que incorpora no salão da umbanda, conforme já vimos, sua entidade é chamada através do repertório do ogã, por esse motivo, a voz lírica afirma no poema, se direcionando ao tocador afirma que “ela vai te **obedecer**”.

Na tela, um segundo elemento também se destaca na composição da imagem: o chapéu panamá, em tom claro que remete ao branco, que esconde o rosto do tocador, este faz uma representação visual de Zé Pelintra, descrito como um homem que “usa terno e calças brancos, gravata vermelha, **chapéu panamá** e sapatos bicolores” (MAURO, 2016, p. 02) trata-se de uma entidade presente na Umbanda e na Jurema Sagrada.



Chapéu panamá

A Jurema Sagrada de acordo com os estudos de Pinto (1995), L’odò (2017) entre outros, trata-se de uma religião que tem origem indígena, que recebeu características dos cultos africanos e europeus em decorrência da colonização e sofreu com a repressão e racismo, assim como a Umbanda que tem seu surgimento datado do ano de 1908 e tem como seu marco inicial manifestação do “Caboclo das Sete Encruzilhadas” no médium Zélio Fernandino de Moraes¹⁰.

Há uma interação simbólica entre as imagens sociais construídas entre “Seu Zé” e o tocador, ambos em algum momento carregam o simbólico da malandragem, transgredindo as normas da sociedade. No caso da entidade, José Guilherme Magnani o descreve como:

Uma das interpretações mais populares de Exu é Seu Zé Pelintra, de terno branco, gravata vermelha, cravo na lapela, chapéu caído na testa. Essas características compõem a figura do malandro, que resume em si todo o caráter de herói *trickster* desses personagens. Invocados familiarmente por

¹⁰ Trata-se do Mito Fundador, descrito por Mario Teixeira de Sá Junior, no artigo “a invenção do Brasil no mito fundador da umbanda” (2012) ao qual se refere sendo “retirado de textos produzidos por intelectuais umbandistas, esse mito de fundação, talvez seja um dos poucos pontos comuns entre essa intelectualidade. Boa parte desse grupo reconhece na estória de Zélio de Moraes, a história de fundação da Umbanda”. (SÁ JUNIOR, 2012, p. 4)

compadres, representam a astúcia, o livre trânsito pelas brechas e pelo proibido, o uso de termos não sancionados pelas normas. (MAGNANI, 1991, p. 47)

Nesse sentido, podemos aproximá-lo do protagonista da pintura, pois em sua história, ainda que sofresse com as represarias e as constantes tentativas de apagamento do Marabaixo em Macapá, este continuou se impondo, quebrando regras e cantando os ladrões, ou seja, continuou resistindo.

O poema é finalizado em suas duas últimas estrofes fazendo referência ao famoso ladrão de Marabaixo, composto por Raimundo Ladislau¹¹, intitulado “Aonde tu vais rapaz?”. No poema, a voz lírica pede permissão ao compositor para fazer uso dos versos, a escolha de palavras para tal, ainda que inicialmente soe como mera formalidade, na verdade demonstra **reverência e respeito** ao ladrão de Marabaixo, que está descrito na íntegra abaixo, tomando-o como fonte histórica para o poema:

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

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

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

Destelhei a minha casa
Com a intenção de retelhar
A santa Engrácia não fica
Nem a minha há de ficar

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

Quando eu vim da minha casa

¹¹ Considerado por muitos um dos mestres da cultura popular amapaense. Em Macapá há uma Associação Cultural que recebe seu nome, que foi criada pela tradicional família Ramos juntamente com personalidades e admiradores da cultura local como, Francisco Lino, Darcimam Borges de Alencar, Amojaci, entre outros simpatizantes e amantes da cultura do Marabaixo. Disponível em: <https://www.diariodoamapa.com.br/cadernos/nota-10/associacao-raimundo-ladislau-festeja-32-anos-de-tradicao/>. Acesso em 21 de maio de 2022

Perguntou como passou
 Rapaz, eu não tenho casa
 Tu me dá um armador

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

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

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

A avenida Getúlio Vargas
 Está ficando um primor
 As casas que foram feitas
 É só pra morar doutor

Aonde tu vais, rapaz
 Neste caminho sozinho?
 Vou fazer minha morada
 Lá nos campos do Laguinho (GODINHO, 2008, p.350-351)

Na estrofe do ladrão é cantado “Aonde tu vais, rapaz/ Por esses caminho sozinho/ Eu vou fazer minha morada/ Lá nos campos do Laguinho”, nele vemos que há dois personagens, o primeiro que pergunta e em seguida o segundo, que o responde. Esse trecho é reescrito para que tome a forma do poema, ficando “Fala logo rapaz, quero saber onde vais/ Andando nesses caminhos/Tu já fez tua morada lá nos campos do Laguinho?” (SENNA, 2017, p. 47), essa indagação é feita ao Tocador, que protagoniza tela e poema, mas desta vez, se encerra apenas com o questionamento.

Concluimos este tópico afirmando que todo o processo de inserção de elementos presentes nas religiões de matriz africana, citação de momentos históricos em que a população negra foi de alguma forma afetada negativamente e como essa população reagiu e se impôs, configuram um movimento de **resistência** na tela e no poema, pois ambos exaltam a cultura e a identidade desse povo, colocam sua religiosidade em evidência e demonstram como se mantiveram firmes e não sucumbiram ao preconceito e racismo.

4 OS SIMBÓLICOS ENTRE PAI OGUM E SUA FILHA

4.1 OS ORIXÁS NO BRASIL

“Filha de Ogum” faz parte da obra “Antologia Poética, Poesias, Contos e Crônicas”, publicado em 2017. Ele será o segundo poema tomado como base de leitura para a análise desta monografia. A leitura do poema será posta em perspectiva ao conjunto da tela intitulada “Ogum”, pintada em 25 de março de 2022, tamanho 100x50 cm, óleo sobre tela, abaixo apresentada. Vejamos as obras para, em seguida, seguir com as considerações:

Sou filha de Ogum,
Trago como meu protetor,
Me protege do mal,
Me orienta nos caminhos
Quando cruza Exú.

Sou filha de Ogum,
Trago comigo minha lança,
Facão, enxada e enxó.

Sou filha de Ogum,
Incapaz de perdoar as ofensas que me ferem.
Mas sou obstinada em meus objetivos,
Não me desencorajo com facilidade
Já que trago comigo o desejo de justiça.

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

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

Sou Filha de ogum.
E consagro o ar livre como minha morada,
Sou artista, então. Mais nada.
Afim sou filha de Ogum.
(SENNA, 2017, p. 44-45)



A temática está centrada nas religiões de matriz africana e afro-brasileiras, que entendemos que são aquelas nascidas no Brasil, com influência da cultura africana. No poema temos um par de simbolismos marcados entre pai (Ogum) e filha (a filha de Ogum) apresentados pela voz lírica. No decorrer dos versos, ambos serão caracterizados, sejam em sua personalidade, gostos ou costumes, essas construções serão responsáveis pela aproximação destes dois personagens em caráter comparativo. Inicialmente, falaremos sobre a origem e a chegada de Ogum como orixá ao Brasil.

De acordo com os estudos de Verger (2002) e Prandi (2001), o culto aos orixás chega ao Brasil em consequência da escravidão, pois, como sabemos:

Durante o hediondo tráfico de escravos da África para as Américas, os tumbeiros, como eram chamados os navios negreiros, trouxeram para o lado de cá do Atlântico milhões de homens, mulheres e crianças roubadas de suas famílias, de suas aldeias, de suas culturas, de seu mundo[...] (PRANDI, 2020, p. 01).

É da influência religiosa e cultural desses povos que surgem as religiões de matriz afro-brasileiras, como o Candomblé, a Umbanda e o Tambor de Mina, por exemplo. Evidentemente, os cultos feitos aos orixás e divindades africanas pelos escravos eram duramente reprimidos pelos colonizadores.

Povos indígenas e afro-brasileiros tiveram suas culturas e experiências religiosas negadas e violentamente proibidas com métodos arbitrários e impositivos e ainda sofrem muitas acusações, mesmo transcorridos contextos até os dias atuais. É o que, infelizmente, ainda hoje se percebe na existência de semelhantes implantações de regimes ideológicos que se apresentam através de argumentos religiosos e até “legais”, políticos. (OLIVEIRA, 2009, p. 11)

A reafirmação de valores culturais e da religiosidade afrodescendente permanece sendo feita até os dias de hoje, apesar de toda repressão que ainda existe na sociedade brasileira, pois a “busca de identidade pelo negro é a busca da autodefinição. Na realidade, ele se encontra alienado da sua cultura de origem e cercado pelos valores vitoriosos de um mundo branco que o discrimina” (BERND, 1987, p. 38), por esses motivos, orixás, deuses, *voduns* e *nkises*¹² continuam (e continuarão) sendo cultuados, suas histórias contadas e tendo seus rituais realizados.

¹² No candomblé da Angola, são as divindades da natureza.

Originários da cultura africana iorubá¹³, os orixás são as divindades que ordenavam o mundo, estando presentes por meio das forças da natureza, cada um deles tem seu conjunto de simbolismos, instrumentos, histórias e cantos habilidades:

A religião dos Orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o travão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, axé, do ancestral-Orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. A passagem da vida terrestre à condição de orixá desses seres excepcionais, possuidores de um axé poderoso, produz-se em geral em um momento de paixão, cujas lendas conservaram a lembrança. (VERGER, 2002, p. 3)

No Brasil, os orixás mais conhecidos são: Exu, Ogum, Omulu, Xapanã, Yasan, Oxossi, Nanan, Yemanjá, Oxum, Oxunmarê, Ossain e Oxalá.

4.2 ÒGÚN IÉ! -O VENCEDOR DE DEMANDA

O poema “Filha de Ogum”, em sua configuração possui uma estética que coloca Ogum em evidência, o primeiro verso “Sou filha de Ogum”, é repetido em todas as estrofes, ele destaca-se do restante do poema, levando em consideração o valor simbólico e estético, entende-se que a expressão da voz lírica determinada por ser filha de Ogum, ela vem sempre à frente pois seu pai é quem lhe abre e guia pelos caminhos:

Sou filha de Ogum,
Trago como meu protetor,
Me protege do mal,
Me orienta nos caminhos
Quando cruza Exú.
(SENNA, 2017, p.44)

Ogum é o senhor da metalurgia, governa o ferro e a guerra, também é conhecido por sua força e coragem. Na sua obra *Mitologia dos Orixás* (2001), Reginaldo Prandi reúne diversas

¹³O povo Iorubá é uma das maiores etnias do continente africano em termos populacionais, próximos deles vivem outros grupos étnicos como os fon, ibo, igala e Idoma. O termo iorubá também pode ser aplicado à diversas populações que são ligadas pela mesma história, língua e cultura.

narrativas acerca da história dos orixás, neles, podemos observar acontecimentos que levaram Ogum a possuir todas essas atribuições, como o senhor do ferro e metalurgia:

Ogum dá aos homens o segredo do ferro

Na Terra criada por Obatalá, em Ife, os orixás e os seres humanos trabalhavam e viviam em igualdade.

Todos caçavam e plantavam usando frágeis instrumentos feitos de madeira, pedra ou metal mole. Por isso o trabalho exigia grande esforço.

Com o aumento da população de Ifé, a comida andava escassa.

Era necessário plantar uma área maior

Os orixás então se reuniram para decidir como fariam para remover as árvores do terreno e aumentar a área da lavoura

Ossaim, o orixá da medicina, dispôs-se a ir primeiro e limpar o terreno. Mas seu facão era de metal mole e ele não foi bem-sucedido.

Do mesmo modo que Ossaim, todos os outros orixás tentaram, um por um, e fracassaram na tarefa de limpar o terreno para o plantio.

Ogum, que conhecia o segredo do ferro, não tinha dito nada até então.

Quando todos os outros orixás tinham fracassado, Ogum pegou seu facão, de ferro, foi até a mata e limpou o terreno

Os orixás, admirados, perguntaram a Ogum de que material era feito tão resistente facão.

Ogum respondeu que era o ferro, um segredo recebido de Orunmilá [...]

Os humanos também vieram a Ogum pedir-lhe o conhecimento do ferro.

E Ogum lhes deu o conhecimento da forja,

Até o dia em que todo caçador e todo guerreiro tiveram sua lança de ferro[...]

Os humanos que receberam de Ogum o segredo do ferro não o esqueceram.

Todo mês de dezembro, celebram a festa de Iudê-Ogum.

Caçadores, Guerreiros, ferreiros e muitos outros

Fazem sacrifícios em memória de Ogum.

Ogum é o senhor do ferro para sempre. (PRANDI, 2001, p. 86-88)

Por ser pai, é ele quem orienta e protege. Esse aspecto simbólico de proteção e honra está transcrito na tela por meio das cores que Ogum está vestido: os tons de azul, este que é “o símbolo da verdade Divina e Eterna, simbolizando também a castidade, a fidelidade, a lealdade” (PINTO, 2007, p. 51). Os caminhos são as representações de nossos trajetos, rotas, percursos. Quando a voz lírica afirma “Quando cruza Exú”, entendemos que refere ao fato dele ser o guardião das encruzilhadas e que “ninguém pode mais passar pela encruzilhada, sem pagar alguma coisa a Exu” (PRANDI, 2001, p. 41), pois é Ogum quem guia e abre os caminhos:

Ogum é visto, por um aspecto, como um orixá guerreiro, sanguinário, cruel, instável, dominador e impaciente. Por outro, é aquele que abre os caminhos, mostra novas oportunidades, propicia a força necessária nas disputas e dificuldades do dia a dia. É aquele que nos dá os instrumentos materiais necessários à nossa sobrevivência, que garante a nossa segurança e vence por nós as nossas guerras. (PRANDI, 2020, p. 02)

Seus instrumentos de trabalho são citados no poema e estão presentes na tela: “Sou filha de Ogum/ Trago comigo minha lança/ Facão, enxada e enxó” (SENNÁ, 2017, p. 45), conforme evidenciamos ao lado na imagem:

O enxó é um instrumento da carpintaria, possui um cabo de madeira e uma chapa de aço cortante, pode ser usado na agricultura, jardinagem ou construção civil, já que ele também é um instrumento para desbastar a madeira e tábuas.

Seu facão, feito em ferro, foi a principal ferramenta para auxiliar os humanos no plantio, pois foi com ele que Ogum limpou os terrenos, tirando a mata do caminho¹⁴, assim como a enxada, citada apenas no poema que também é um instrumento que auxilia na preparação da terra para



Enxó



Facão

o plantio, é por esses motivos, mesmo não sendo o senhor das colheitas ele é associado à agricultura e lavoura, pois foi o responsável pela criação dos instrumentos que facilitaram o plantio. Além desses elementos, temos também a lança, citada apenas no poema, que é um instrumento de batalha, usada para potencializar a energia de quem a empunha, ela pode ser segurada com as duas mãos e ser usada a uma distância segura do inimigo.

Ogum é quem ensina aos homens a se preparar para as batalhas. Ele toma a frente, pois é guerreiro. Não desampara os seus e abre para eles os caminhos da vida. Por esses motivos, quem é filha de Ogum é ensinada por seu pai a ser forte, perseverante, justa, vencer as batalhas e sempre buscar por seus objetivos.

¹⁴ Conforme foi descrito na história “Ogum dá aos homens o segredo do ferro”. (PRANDI, 2001, p. 86-88)

4.3 A PROTEÇÃO DADA POR OGUM

Na tela, Ogum assume uma posição de batalha, em suas mãos ele carrega uma espada e um escudo, na cabeça um capacete de ferro, conforme evidenciamos na imagem ao lado:

Como já vimos anteriormente, ele luta pelos seus, no poema essa característica é marcada nos versos “Chamo por meu pai/ Para que me transforme em instrumento de luta/e me proteja dos perigos diários” (SENNA, 2017, p. 45). As lutas que são travadas diariamente pela filha do Ogum, podem ser entendidas como as adversidades corriqueiras do dia-a-dia ou como algo relacionado à sua religiosidade, pois como



Espada

sabemos, as religiões de matriz até os dias de hoje sofrem com o preconceito e a intolerância, os terreiros, locais onde são realizados os cultos aos orixás e esses lugares “constituem-se em espaços de resistência, onde a tradição é mantida a duras penas, sob a perseguição implacável, sobretudo de religiões cristãs dominantes.” (PORTUGUEZ, 2015, p. 51-52)

O Conjunto de elementos formado pelo capacete,



Escudo

escudo e espada presentes na pintura remetem à guerra. O capacete carrega o simbólico da proteção, do cuidado, protege a cabeça local responsável pelos pensamentos e estratégias de batalha. O escudo da mesma forma, mas este por sua vez, protege o corpo que abriga o coração, órgão que simbolicamente



Capacete

representa a vida, o pulsar, a energia. A espada é usada tanto para se

defender, quanto para atacar os inimigos, empunhar a espada significa estar pronto para batalha.

Seguindo no poema, temos novas equiparações da protagonista com seu pai:

Sou filha de ogum
 Gosto de feijoada com farofa, camarão, amendoim torrado,
 E tudo que vem do coco, pois sou filha de ogum,
 Gosto de espada e de dançar enrolada na folha de mariô.
 (SENNA, 2017, p.45)

Nas narrativas sobre Ogum, temos a presença das comidas citadas por sua filha no poema, mas, para o pai, elas formam o conjunto que representa as oferendas dadas a ele, desta

vez, povo Ejigbô em agradecimento pelos instrumentos feitos para eles e ensinamento das técnicas de lavoura

[...] Em sua forja, Ogum fez ferramentas de ferro.
 Fez enxada e o enxadão, a foice e a pá.
 Fez ancinho, o rastelo, o arado.
 [...] O povo Ejigbô, agradecido, cultuou Ogum
 E ofereceu a ele banquetes de inhames e cachorros, caracóis,
 feijão preto regado a azeite de dendê e cebolas
 (PRANDI, 2001, p. 92)

As folhas de mariô¹⁵, também citadas pela voz lírica, tratam-se das folhas do dendezeiro, que são consagrados a Ogum. Na narrativa “Ogum livra um pobre de seus exploradores”¹⁶, aplicando a justiça a um homem que durante toda sua vida sofreu perseguições e era enganado pelos senhores que o empregava, ele levou destruição a uma cidade, exceto as casas que estavam com as portas protegidas pelas folhas de mariô.

Além do desejo por justiça, pai e filha também são regados pelo sentimento de liberdade, como vemos nos versos “Sou filha de Ogum/ E consagro o ar livre como minha morada” (SENNA, 2017, p. 45), podemos relacionar o poema à narrativa em que é afirmado que Ogum “foi viver, sozinho. Nunca permanecendo muito tempo no mesmo lugar, sempre a caminhar pelas estradas” (PRANDI, 2001, p. 109).

As características da filha de Ogum, que são descritas no decorrer do poema, criam uma ligação com a imagem de Ogum. Na tela, vemos os elementos que são usadas por ela, pintados na tela em posse de seu pai, além dos objetos, também temos as similaridades de personalidade, ou, como Verger (2002) descreve, o arquétipo

O arquétipo de Ogum é o das pessoas violentas, briguentas e impulsivas, incapazes de perdoarem as ofensas de que foram vítimas. Das pessoas que perseguem energeticamente seus objetivos e não se desencorajam facilmente. daquelas que nos momentos difíceis triunfam onde qualquer outro teria abandonado o combate e perdido toda a esperança. Das pessoas que possuem humor mutável, passando por furiosos acessos de raiva ao mais tranquilo dos comportamentos. Finalmente, é o arquétipo das pessoas impetuosas e arrogantes, daquelas que se arriscam a melindrar os outros por uma certa falta de discrição quando lhe prestam serviços, mas que, devido à sinceridade e fraqueza de suas intenções, tornam-se difíceis de serem odiadas.
 (VERGER, 2002, p. 49)

Concluimos com os últimos versos “Sou artista, então. Mais nada/ Afinal sou filha de Ogum.” Fazendo a assimilação entre a voz lírica (desta vez, na pessoa da poeta que o escreve)

¹⁵ Ou Mariwô, chamado de (igi ôpê) pelo povo do santo.

¹⁶ Conf. O livro Mitologia dos Orixás de Reginaldo Prandi, (2001, p.101)

e a protagonista do poema. Como pudemos notar, a voz lírica é feminina, pois ela projeta a escritora, que é uma mulher negra, que tem como base da sua religiosidade as religiões de matriz africana e é filha de Ogum. Ela é artista, assim como seu pai e mais nada, afinal, não carece de mais preocupações, pois o pai Ogum, a guarda, defende e protege.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo foi realizado por meio das análises dos pares de poema e tela intitulados “Filha de Ogum” (2017) e a tela “Ogum” (2022) e o poema “Tocador” (2017) e a tela “Tocador” (2022) escritos e pintados pela autora Graça Senna. Essas obras receberam enfoque interpretativo nos Estudos Culturais, com ênfase nas abordagens sobre identidade e a memória da população negra que foi deslocada do centro da cidade de Macapá para áreas periféricas da cidade.

Conseguimos chegar às conclusões acerca dos significados presentes nas telas a partir das contribuições teóricas de Donis A. Dondis (1997), partindo da perspectiva da autora que propõe que os modos visuais “assim como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens” (DONIS, 1997, p. 03), sendo possível compreender os significados dos elementos individuais como a linha, cor, iluminação e proporção dentro da tela. A partir desse entendimento das configurações simbólicas nas pinturas, pudemos através das contribuições teóricas de Júlio Plaza (2013) e Thaís Diniz (1998) compreender como se deu a transposição dos significados do sistema escrito para a tela, com os conceitos da tradução intersemiótica. A abordagem sobre os poemas foi ancorada nas teorias de Norma Goldstein (2005), que faz as descrições sobre os conceitos da rima e como ela gera a sensação dos movimentos contínuos na escrita. Por fim, para a interpretação dos símbolos religiosos, nos baseamos nas narrativas sobre as religiões de matriz africana descritas por Reginaldo Prandi (2011) e das origens das religiões estudados por Pierre Verger (2002).

Como resultado dessas análises, pudemos perceber que há inúmeros elementos nas produções de Senna que estão dispostos nos poemas e tela que em aspectos pragmáticos interpretativos podem ser lidos pelo viés da exaltação à cultura, religiosidade e fatos históricos da população negra amapaense no período de 1938 a 1977, pois são evidenciados nos versos dos poemas a cor da pele, as danças, os movimentos e a fé desse povo.

Ao tratar da tradução, compreendemos que ela pode estar nas mais variadas formas, no caso deste trabalho, notamos que nas produções estudadas estavam presentes a tradução cultural e intersemiótica. Na tradução cultural, vimos que manifestações culturais e de aspecto religioso foram traduzidos da realidade para o sistema poético de rimas e versos, posteriormente, esses signos foram novamente transformados para um conjunto de linhas, pontos, cores e luz na tela. Sobre este aspecto, pretendemos expandir a pesquisa posteriormente com o intuito de fazer mais abordagens sobre a tradução cultural na poética tucuju, especialmente, a escrita feminina de autoras negras.

Consideramos que no par de poema/ tela, em “Tocador” os elementos foram transpostos do poema e que o conjunto de imagem-texto por sua vez acaba por “contar” uma história, para tela, essa, ainda que em sua configuração física não tenha movimento, foi carregada de elementos que a faziam, contar a mesma história contida no poema, ilustrando caminhos, decisões e símbolos religiosos. Em “Filha de Ogum” e “Ogum” vimos a complementação do poema com a tela e a interpretação deles, juntos, gerar novos significados além dos já contidos na estrutura poética e artística.

Estas análises também se configuram como uma forma de propagação das produções tanto poéticas quanto artísticas, já que serão divulgadas e amplamente difundidas, o que consequentemente, auxilia na recepção de outras artistas e autoras femininas do extremo norte brasileiro.

Como dificuldades, podemos apontar a delimitação dos poemas e telas para análise, já que há diversas produções da literatura amapaense que consideramos excelentes, contudo, ainda não foram estudadas ou se foram ainda se tem poucos estudos sobre. Sendo que esta constatação, também as transforma em objetos de estudo para serem pesquisadas futuramente.

Objetivamos ao término desta abordagem monográfica, analisar outras obras que contenham temáticas equivalentes à proposta feita neste trabalho, pois ainda que ele seja direcionado a tradução intersemiótica, esta que se ocupa em estudar os processos da transformação de significados entre duas linguagens, neste caso o texto escrito e a tela, foram percebidos também aspectos da tradução cultural que podem ser desenvolvidos, futuramente no estudo dos poemas “Reverências” (2017), “Gira mundo” (2017), “Mestre das matas” (2017) e “Quizumba” (2020) de Graça Senna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ivya. Amor e submissão: formas de resistência da literatura feminina? In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 107-115.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. **Eu sou o ogã confirmado da casa: Ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda**. 2018. Tese de doutorado, Universidade Federal do Ceará, [s. l.], 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/36547>. Acesso em: 04 jun. 2022.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Negritude e literatura na América latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá (org.). **Poesia negra brasileira: antologia**. Porto Alegre: AGE, IEL, IGEL, 1992.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSI, Vivian, et al. (Orgs.) **O poema: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

CANTO, Fernando. **A Água Benta e o Diabo**. Macapá: Fundecap, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte, ed. UFMG, 1999.

COSME, Luiz. **Dicionário musical**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

_____. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela**. In: Cadernos de Tradução / Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. G.T. Tradução. — n. 03 (1998). Florianópolis: G.T. Tradução, 1998.

DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

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

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo – diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

LOPES, Artur Costa; BRITO, Érico De Souza; GUERREIRO, Clayton Da Silva. Xigubos, pandeiros e atabaques: instrumentos como meio de acesso ao sobrenatural no Brasil e em Moçambique. **Debates do NER**, 30 dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-8136.118091>. Acesso em: 01 jun. 2022.

L'ODÒ, Alexandre L'omi. **Juremologia: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada**. 2017. 276 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-reitoria Acadêmica. Coordenação Geral de Pós-graduação. Mestrado em Ciências da Religião, 2017.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista USP**, n. 7, p. 115, 30 nov. 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124>. Acesso em: 05 jun. 2022.

MAGNANI, José Guilherme. **Umbanda**. São Paulo: Ática. 1991.

MAURO, Vanessa Caroline. O malandro sacralizado: representação da entidade “Zé Pelintra” em terreiro de Foz do Iguaçu e a apropriação realizada pelos fiéis. **II simpósio Internacional da ABHR**, XV simpósio nacional da ABHR, 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/o-malandro-sacralizado-representacao-da-entidade-ze-pelintra-em-terreiro-de-umban>. Acesso em: 25 jun. 2022.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de registro: Marabaixo**. Brasília/DF, agosto, 2018. Brasília: IPHAN. Marabaixo, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf Acesso em 12 set. 2021

MUZART, Z. L. Mulheres de faca na bota: escritoras e política no século XIX. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 149-162, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5284>. Acesso em: 19 mai. 2022.

OLIVEIRA, Reinaldo João de. **A religiosidade como alma da cultura e como afirmação da identidade afro-brasileira**. 2009. 151 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PARADISO, Silvio Ruiz; GONÇALEZ, Deyse Natali. O ‘tambor’ como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. **Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, v.19, n. 2, p. 327-346, jul./dez. 2014.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PINTO, Altair (Org.). **Dicionário da Umbanda**. S/L: Eco, 2007. Disponível em: <https://ticun.files.wordpress.com/2015/09/diccionacc81rio-da-umbanda-altair-pinto.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2022.

PINTO, Clécia Moreira. **Saravá Jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnic**. 1995. PublishedVersion — Universidade Federal de Pernambuco, [s. l.], 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17015>. Acesso em: 05 jun. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

_____. **Ogum: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro e rei.** Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://reginaldoprandi.fflch.usp.br/livro-ogum>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PORTUGUEZ, Anderson Pereira. **Espaço e cultura na religiosidade afrobrasileira.** [S. l.]: Barlavento, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.54400/978.65.87563.30.5>. Acesso em: 12 jun. 2022.

SANTO, M. A. S. E. **Movimento literário Afrologia Tucuju: 300 Poesias.** São Paulo - SP: Editora Anjo, 2020.

SARTRE, Jean Paul. **Que é Literatura?.** São Paulo: Editora Ática, 1989.

SÁ JUNIOR, M. T. de. A invenção do Brasil no mito fundador da Umbanda. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, [S. l.], v. 6, n. 11, 2012. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1892>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SENNA, Graça. **Entrevista com a autora Graça Senna.** [Abr. 2022] Entrevistadora: Jakeliny Lobato da Silva. Macapá, 2022. 6 arquivos .mp4. A entrevista encontra-se transcrita no apêndice desta monografia.

SENNA, Graça. Tocador. In: SOUZA,IVALDO DA SILVA. Souza, Ana Cleia da Luz Lacerda (Org.). **Antologia Poética: Poesias, Contos e Crônicas.** São Paulo: Produções editoriais Anjo Ltda, 2017.

SILVA, Alci Jackson Soares da. **A Cultura Negra no Amapá: História, Tradição e Políticas Públicas.** Macapá: Alci Jackson Soares da Silva, 2014.

SILVA, Maura Leal da. **A (Onto)Gênese da nação nas margens do território nacional? O projeto janarista territorial para o Amapá (1944-1956).** 2007. 180 f. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

STAMATTO, M. I. S. Um olhar na história: a mulher na escola (Brasil: 1549 - 1910). **II Congresso Brasileiro de História da Educação**, Natal, 2002. Disponível em: <http://www.tjrj.jus.br/documents/10136/3936242/a-mulher-escola-brasil-colonia.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2021.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **Os desafios da escrita feminina na história das mulheres.** Raído, Dourados, v. 10, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217/2737>. Acesso em: 23 nov. 2021.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo.** 6 ed.: Salvador: Corrupio, 2002.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente:** Significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Edições UFC, 2008. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Marabaixo_dan%C3%A7a_afrodescendente.html?id=v3pZwEACAAJ&redir_esc=y. Acesso em: 25 jun. 2022.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo, Cia. das Letras, 2000.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e Utopia: sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras, 2007.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM A AUTORA GRAÇA SENNA

Realizada em 23 de abril de 2022

Identificação: G.S

1 *Graça Senna, você se recorda da sua primeira produção artística? Como tudo começou?*

G.S A minha veia artística, ela não teve uma assim uma inspiração, foi mais casual. Não teve a inspiração de ninguém, nem colaboração da família, nada não.

2 *Quais são suas maiores influências no meio artístico e cultural?*

G.S No meio artístico, eu em 1999, fui aprovada no curso de letras para o campus norte do Oiapoque e lá eu desenvolvia essa veia literária e tinha como inspiração os poemas de Álvares de Azevedo, a morte né, lá em Lorde Byron, a “Noite na Taverna” e as minhas primeiras poesias elas são voltadas para esse lado, ela traz a morte como a beleza do mundo.

A gente sempre puxa um pouquinho pra Cruz e Souza e são poesias de resistência que a gente vem trazendo isso aí. Na cultura, hoje, eu tenho como referência a minha amiga, a Negra Áurea. Eu gosto das poesias dela e de como ela recita essas poesias, então eu tenho ela como uma fonte de inspiração também.

3 *Graça Senna, ao exercer a profissão no Ensino Modular, você viaja por todo interior do estado para dar aulas. De que forma conviver nesses vários espaços influencia(ou) na sua produção artística?*

G.S Trabalhar no Sistema Modular de Ensino é mais do que um presente para qualquer artista, por que você vai se deparar com várias paisagens, com várias histórias.

Quando você chega em uma comunidade negra você tem uma realidade, então você escuta histórias, você vive o clima e começa a produzir. A cada comunidade que você vai, que você chega, é uma poesia diferente, por que são mundos diferentes, são histórias contadas diferentes, então se eu chego em uma comunidade negra eu vou pensar e vou fazer uma poesia de resistência, se for pra comunidade ribeirinha, que também não vai deixar de ser de resistência mas eu trago um outro viés, como “Sucuriju” que eu trago a poesia “–Sucureja, Sucuriju”, quando fui no Leandro Plácido que é no Mazagão Velho, eu venho com “Maré dos Horizontes”, quando fui agora no Rio Navio eu trago a música “Mistérios das águas”, então em cada

comunidade que você vai, é uma realidade diferente, ela lhe influencia de maneira diferente, o seu eu lírico vai funcionar de formas diferentes.

4 *Quanto à produção poética e artística, ela caminha por diferentes temáticas. Como a senhora decide(iu) sobre o ato criativo?*

G.S Eu vou nas poesias de resistência negra, eu vou também na questão ribeirinha, do caboclo amazônico e com mais força eu vou na questão afro religiosa, para quebrar preconceitos, você quebrar preconceitos, você falar, colocar ali a realidade das religiões de matrizes africanas dentro de uma poesia se torna muito mais fácil para o entendimento, não só do aluno como de qualquer leitor.

Levar a religião de matriz através da poesia é você quebrar, romper com esse preconceito aí que nós temos arraigado no nosso dia-a-dia. Eu sou de religião de matriz africana, então se eu sou de religião de matriz africana eu tenho que puxar um pouquinho pra mim, ai eu trago comigo “Filha de Ogum” onde eu vou falar do meu pai, eu sou filha de Ogum, então eu trago os elementos que ele representa, eu trago ele como elemento natural, eu tenho que mostrar Ogum de uma forma bem natural pra que o meu leitor, se ele não tiver o entendimento do que ele representa e tenha uma aversão a questão religiosa, ele possa ler o meu poema e daí pra diante ele possa quebrar, ter essa quebra nesse preconceito.

5 *Graça Senna, como você descreve o atual movimento artístico amapaense?*

G.S Dentro do Amapá nós não temos a questão da valorização, nós temos grupos fechados de artistas que são valorizados e outros grupos não, então, o que que a gente faz, quem tem condições, divulga os seus trabalhos, lança seus livros, mas com recursos próprios, porque nós não temos apoio do governo, o governo ainda não despertou para essa valorização artística dentro do Amapá e nós precisamos disso.

Eu consigo produzir um livro e mandar divulgar, mas os meus companheiros não têm condições de fazer isso. Nós não temos nenhuma valorização por parte do governo para os artistas amapaenses, a não ser para um pequeno grupo.

6 *E, por fim, como você avalia a relevância do seu trabalho?*

G.S Hoje eu já tenho um nome na sociedade amapaense, já consigo me ver como uma colaboradora com relevância dentro do estado do Amapá, porque é muito legal quando você chega em um local e as pessoas vem “–Olha essa aqui é a Graça Senna”, você nem tá esperando, já aconteceu várias vezes comigo “–Ei, não é você que chega e que canta, é você que tem as

telas dos Orixás, é você que é a Graça Senna?”, então isso aí é uma valorização muito boa, quando alguém chega e diz pra quem você é porque viu seu trabalho em algum lugar e dizer também pra mim que através de um poema meu fez um trabalho, que já estudou minha biografia e consegue ter um conhecimento da minha vida, eu me sinto muito honrada e de fazer vida da parte dessa pessoa, porque quando você escreve, você escreve para alguém ler e essa pessoa tem que ter o entendimento do que ela vai ler e muitas vezes ela diz “–Olha, o seu poema salvou a minha vida” já tiveram pessoas que me falaram pra mim, “–Eu sou muito grata pela sua poesia, já entendi a questão afro religiosa através da sua poesia, através das suas telas você me inspirou”. Tem alunos meus que hoje são artistas, artesãos.

Eu gosto de escrever pro povo preto, pra que aquele que não tenha a questão da autoafirmação, ainda não conseguiu se auto afirmar, que ele consiga através das minhas poesias, eu gosto de escrever também sobre matrizes porque muitos filhos de religião de matriz estão ali, ainda não se descobriram, não tem todo conhecimento ou fundamento e através da literatura, através da poesia, se torna mais fácil você entender, quando se leva uma linguagem mais acessível a esse povo.

Eu gosto de escrever, eu não gosto de ler minhas poesias, mas eu gosto de escrever. Eu gosto de escrever para que o que eu estou sentindo, para que o meu repúdio, ele chegue em alguém e ele possa fazer da minha poesia, sua bandeira de luta, aí é bom de escrever. Me chama pra escrever, não me chama pra ler que não gosto não. Me chama pra cantar que eu vou de boa, mas se for pra declamar, eu declamo, mas não tenho muito essa linha declamatória. Eu gosto de escrever, mas eu gosto de escrever e ser valorizada pelo que eu escrevo.

ANEXOS

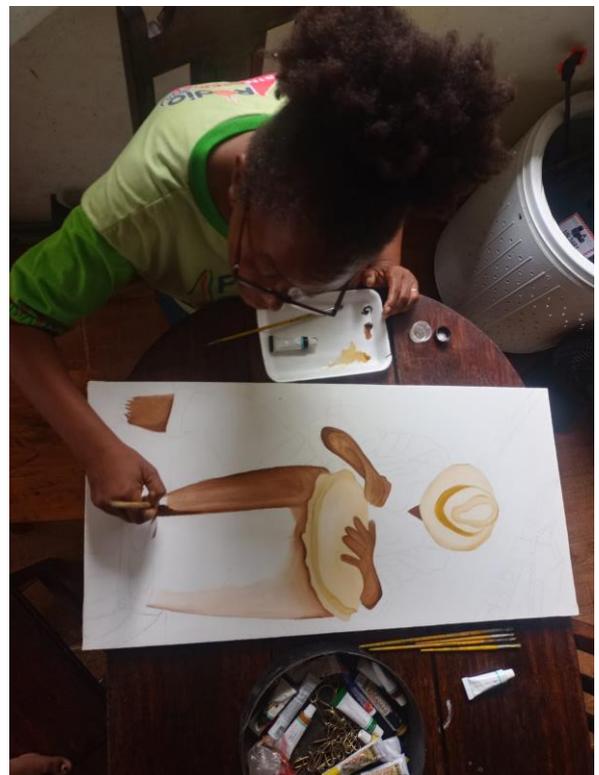
ANEXO A- Graça Senna



Graça Senna em apresentação (2021). Foto do acervo pessoal da autora.



Graça Senna na IV Conferência Estadual de Promoção da Igualdade Racial (2017). Foto do acervo pessoal da autora.



Graça Senna enquanto pintava a tela "Tocador" (2022). Foto do acervo pessoal da autora.

ANEXO B- Grupo Kazumba Akelê em diversas apresentações



Grupo Kazumba Akelê em apresentação (2021). Foto do acervo do grupo Kazumba Akelê.



Grupo Kazumba Akelê no “Encontro dos Tambores” (2021). Foto do acervo do grupo Kazumba Akelê.



Graça Senna, Elton Aguiar e Negra Áurea, que compõem o grupo poético cultural Kazumba Akelê em apresentação (2021). Fotos do acervo pessoal da autora.

ANEXO C- Graça Senna exercendo o ofício de arte educadora



Exposição de obras feitas por alunos no distrito do Pacuí (2014)



Graça Senna durante aula na comunidade Tracajatuba I (2016). Foto do acervo pessoal da autora.