

**MITOPOÉTICAS DO AMOR: A REPRESENTAÇÃO DOS AMANTES EM “U  
AMASSU E U DUBRADÚ” DE PATRÍCIA BASTOS<sup>1</sup>**

MYTHOPOETICS OF LOVE: THE REPRESENTATION OF LOVERS IN “U AMASSU E U  
DUBRADÚ” BY PATRÍCIA BASTOS

Bianca Alfaia Penafort de Souza<sup>2</sup>

Marcos Paulo Torres Pereira<sup>3</sup>

**RESUMO:** Este estudo analisa a música "U amassu i u dubradú", de Patrícia Bastos, como uma declaração estética e política da identidade do Amapá. Objetiva-se explorar a criação de uma mitopoética do amor que transforma a vivência amazônica em linguagem. A fundamentação relaciona a ficção como uma necessidade (Sperber; Ricoeur) e a conversão semiótica (Paes Loureiro), estabelecendo um diálogo com as estruturas do imaginário (Durand) e a imaginação material (Bachelard). Sob a perspectiva contracolônica de Nêgo Bispo e Luiz Rufino, a análise dos quatro amantes destaca a rejeição da lógica exploratória em prol da biointeração. A obra estabelece uma "ciência encantada", na qual amar a Amazônia é um ato inseparável de pertencimento e proteção do território.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mitopoética. Identidade Cultural. Patrícia Bastos. Biointeração. Amazônia Amapaense.

**ABSTRACT:** This study analyzes the song “U amassu i u dubradú,” by Patrícia Bastos, as an aesthetic and political statement of Amapá's identity. It aims to explore the creation of a mythopoetics of love that transforms the Amazonian lived experience into language. The theoretical framework relates fiction as a necessity (Sperber; Ricoeur) and semiotic conversion (Paes Loureiro), establishing a dialogue with the structures of the imaginary (Durand) and material imagination (Bachelard). From the counter-colonial perspective of Nêgo Bispo and Luiz Rufino, the analysis of the four lovers highlights the rejection of exploitative logic in favor of biointeraction. The work establishes an “enchanted science,” in which loving the Amazon is an act inseparable from belonging and protecting the territory.

**KEYWORDS:** Mythopoetics. Cultural Identity. Patrícia Bastos. Biointeraction. Amapá Amazon.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado como requisito parcial de Conclusão de Curso de Graduação em Licenciatura Plena em Letras – Habilitação em Português e Inglês, da Universidade Federal do Amapá. Macapá/AP.

<sup>2</sup> Graduanda em Licenciatura Plena em Letras – Habilitação em Português e Inglês, pela Universidade Federal do Amapá. E-mail: biaapenafort@gmail.com.

<sup>3</sup> Professor de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá. Coordenador do Projeto de Extensão e Pesquisa Literaturas do Norte: Vozes e escritas da Amazônia. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: marcospaulo@unifap.br.

## INTRODUÇÃO

Um dos versos mais marcantes da Música Popular Amapaense, presente na música “Jeito Tucuju”, de autoria de Joãozinho Gomes e Val Milhomem, diz que: “quem nunca viu o Amazonas, nunca irá entender a vida de um povo de alma e cor brasileiras, suas conquistas ribeiras, seu ritmo novo”. Essas palavras refletem a visão poética de que nascer e crescer na Amazônia é uma experiência singular; não há como replicar a sensibilidade aprendida desde o primeiro instante em que se percebe o calor na pele, reconhece-se o som que atravessa as águas dos rios ou a familiaridade que emana do lar ao se escutar os causos contados pelas avós.

Toda essa riqueza ou esse “ritmo novo” não é reconhecido diante do vasto mapa cultural do Brasil. Quando pensamos no processo de formação cultural de nosso país, não é difícil notar a imposição de um eixo hegemônico em detrimento de outros centros que carregam consigo aspectos políticos, sociais e simbólicos distintos. Entretanto, de acordo com a visão de João Cezar de Castro Rocha, é necessário quebrar a lógica que considera a produção amazônica como 'periférica' ou 'regional', pois, segundo o autor, há 'outros centros': núcleos de produção simbólica que têm suas próprias dinâmicas, temporalidades e estéticas, independentes da validação externa.

Logo, essa classificação como meramente 'regional', perpetua uma subordinação, conferindo um papel secundário às produções culturais que se desviam do eixo dominante e acabam passando por um processo de silenciamento, fenômeno que Homi Bhabha (1998) identifica como a marginalização das narrativas que não se conformam à pedagogia nacional hegemônica. Essa hierarquia simbólica impede que tais manifestações sejam reconhecidas em sua complexidade e universalidade intrínsecas, contribuindo para a internalização da colonialidade e subalternizando as produções culturais amapaenses.

Embora a identidade local seja o diferencial e a fonte de força de qualquer produção artística, a questão central é como essa classificação é imposta a partir de um lugar hierárquico. Ao analisar a Bossa Nova, por exemplo, embora inseparável de sua origem carioca, ela é definida como representante da brasilidade em sua totalidade. Contudo, manifestações como o Carimbó ou o Marabaixo dificilmente são recebidas com a mesma universalidade, sendo vistas, na verdade, como uma manifestação exótica. Essa distinção hierárquica é o cerne da questão, negando a universalidade da produção cultural da Amazônia em função de seu local de origem e reforçando a subalternidade política e simbólica desses outros centros.

É nesse contexto de desvalorização que ressoa a voz de Patrícia Christiane Guedes Bastos. Nascida em Macapá, a cantora foi a primeira artista mulher do Amapá a vencer o Prêmio da Música Brasileira e a se apresentar no festival *Rock in Rio*, feitos noticiados pelo portal G1 (2022). Seu trabalho se destaca por atuar como uma verdadeira embaixadora da cultura amapaense, uma vez que ele é constituído pela incorporação estética e sonora dos ritmos tradicionais do Marabaixo e do Batuque em uma estrutura musical contemporânea, o que permite a circulação desses gêneros em esferas de grande visibilidade nacional. Sua presença em plataformas de destaque, como o festival mencionado e a consagração no 25º Prêmio da Música Brasileira, não deve ser lida apenas como uma busca por inserção no mercado fonográfico nacional, mas como uma afirmação de centralidade, pois ao projetar o álbum *Zulusa*, Patrícia Bastos não pede a inclusão da Amazônia na brasilidade hegemônica, em vez disso, ela desafia e redefine o conceito de música brasileira, estabelecendo a estética do Marabaixo e do Batuque como matrizes culturais autônomas e universais, que não precisam de validação externa para existir plenamente.

Dentro do repertório da artista, a letra de “U amassu i u dubradú”, escrita por Joãozinho Gomes, se sobressaiu à análise. Inicialmente, isso aconteceu devido à analogia estrutural e temática com “Terezinha”, escrita por Chico Buarque e interpretada por Maria Bethânia, e manifestada no desenvolvimento de ambas como canções-narrativa que estabelecem a trajetória das relações amorosas. A progressão das narrações ocorre por meio de uma série de “provas” ou situações que, de forma cumulativa, determinam ou não o amante ideal e a profundidade da relação afetiva, logo, em ambos os casos, a construção do amor é determinada pelas vivências entre as narradoras e os amantes.

No entanto, o trabalho de Joãozinho Gomes e Patrícia Bastos retoma uma técnica discursiva que remete aos trovadores: a subversão da forma lírica convencional para estabelecer uma nova ordem. Enquanto no trovadorismo (e na releitura de Chico) o eu-lírico feminino frequentemente era utilizado para desafiar as dinâmicas de poder e desejo do período, nesta obra a narradora inverte a ideia de ‘amor cortês europeu’ para um ‘amor amazônico’. O relacionamento amoroso passa a ser o cenário em que se negocia a própria sobrevivência cultural e a soberania sobre o território, em vez de ser apenas o encontro entre duas pessoas.

A partir desse diferencial, surgiu o questionamento central deste trabalho: de que modo a narrativa objeto do presente estudo edifica uma mitopoética do amor, transfigurando a experiência sensível da Amazônia amapaense em linguagem estética para representar os amantes? A resposta a essa indagação constrói-se através da articulação que parte da

compreensão da ficção como necessidade vital, alicerçada nas ideias de Suzi Sperber e Paul Ricoeur, para entender a narrativa como organizadora da experiência. Sobre essa base, examinamos a construção imagética da obra através do conceito de conversão semiótica, de João de Jesus Paes Loureiro, em diálogo com as teorias sobre as estruturas do imaginário e a imaginação da matéria, de Gilbert Durand e Gaston Bachelard. Por fim, a análise expande-se para a dimensão política e ontológica ao incorporar as perspectivas contracoloniais de Nêgo Bispo e Luiz Rufino, além das negociações de identidade propostas por Homi Bhabha, demonstrando como a biointeração e o encantamento atuam na defesa do território e da cultura.

Para tanto, o estudo situa inicialmente a obra de Patrícia Bastos no panorama da Música Popular Amapaense (MPA), destacando sua relevância na afirmação de uma identidade regional. Na sequência, dedica-se a interpretar a transfiguração dos elementos líricos sob a ótica da imaginação material e da biointeração, evidenciando a singularidade da poética local. Por fim, discute-se como a articulação desses símbolos consolida uma mitopoética do amor que, para além da dimensão estética, manifesta a força política e ontológica da produção cultural na Amazônia.

## **TEIAS DA CRIAÇÃO: PATRÍCIA BASTOS, A PARCERIA ARTÍSTICA E A CONFRARIA TUCUJU**

Patrícia Bastos figura como uma das vozes mais representativas de sua geração na missão de disseminar a cultura amazônica para além das fronteiras do Amapá. Cantora, compositora e instrumentista, a artista desenvolve um trabalho que articula as tradições musicais do estado com linguagens estéticas contemporâneas. Nascida em Macapá, seu contato com a música ocorreu desde a infância, impulsionado pelo ambiente familiar, pois um dos pilares dessa formação é sua mãe, Oneide Bastos, artista frequentemente aclamada pela imprensa, sendo referenciada pelo *Diário do Amapá* como a "Rainha da Música da Amazônia" e celebrada por veículos nacionais, como o *Estado de Minas* e a *EBC Rádios*, sob a alcunha de "matriarca da MPB amapaense".

A arte de Patrícia Bastos fundamenta-se na música regional do Amapá e do Pará não por mero acaso geográfico, mas configurando-se como um projeto de afirmação identitária. Sua obra atua como promotora de ritmos como o Carimbó, o Banguê, o Marabaixo e o Lundu, e as composições interpretadas pela artista retratam o cotidiano ribeirinho, a floresta e a força feminina, criando uma narrativa poética que visa instrumentalizar a cultura local como forma de resistência e reconhecimento. Essa busca pela ancestralidade reflete-se, inclusive, na

linguagem, uma vez que Patrícia entoa canções em português e utiliza uma “flutuação no trejeito nheengatu de se pronunciar o formato amazônico de nossos ancestrais”, como aponta a crítica de Roger Normando (2013).

Sua trajetória se solidificou por meio de uma produção fonográfica consistente, da qual se destacam lançamentos como o DVD *Patrícia Bastos - Ao Vivo* (2014), que evoca a essência de seu repertório inicial, e o EP *Taurina* (2018), obra que evidencia a sua maturidade artística e o aprofundamento na temática amazônica. Dentro desse vasto corpo de trabalho, “U Amassu i u Dubradú”, faixa que descreve uma narrativa amorosa à beira do rio, valendo-se de metáforas da natureza local, ilustra a relevância das colaborações artísticas na construção da MPA, ao unir a letra de Joãozinho Gomes aos arranjos de Dante Ozzetti.

No âmbito lírico, a letra se fundamenta na poética de Joãozinho Gomes, uma figura central na música do Norte e frequentemente mencionada pela crítica amapaense, como no *Diário do Amapá*, que o chama de "poeta cantador da Amazônia". Nascido em Belém e residente em Macapá há mais de trinta anos, o compositor desenvolveu uma carreira única ao expressar o imaginário amazônico em versos que combinam a oralidade cabocla com a precisão literária, característica observável tanto em “U Amassu i u Dubradú” quanto em suas publicações na *Revista Brasileira da Academia Brasileira de Letras*. Esse comprometimento com a cultura de sua terra ‘adotiva’ fez dele um pilar da identidade do Amapá, atuando como coautor de "Jeito Tucuju", ao lado de Val Milhomem, uma obra poética que, devido à sua forte representatividade popular e simbólica, foi oficializada como hino cultural do estado a partir da aprovação do Projeto de Lei 0197/17, de autoria do então deputado Dr. Furlan.

No entanto, o alcance de sua produção artística se divide entre o viés musical e a literatura, sendo escritor de obras como “A Flecha Passa” e “Sendas de Ápacam”. Além disso, possui colaborações com artistas renomados da Música Popular Brasileira (MPB), como Zeca Baleiro e Chico César. Recentemente, sua participação vitoriosa no concurso que escolheu o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira para o Carnaval de 2026 reforçou o alcance de sua obra. Entre as composições finalistas do festival, a peça intitulada “Samba 15”, coassinada por ele, foi selecionada para homenagear o legado do Mestre Sacaca. A vitória não só confirma sua habilidade como compositor, mas também coloca a narrativa tucuju no centro da discussão cultural brasileira, projetada para o mundo inteiro.

A sonoridade de “U amassu i u dubradú”, por sua vez, conta com a produção musical de Dante Ozzetti, em que o arranjador, produtor e multi-instrumentista paulista atua como um interlocutor que potencializa os ritmos Amazônicos. A parceria entre os artistas remonta a

2012, durante a pré-produção do álbum *Zulusa*, quando realizaram uma imersão por cidades da região com o intuito de pesquisar *in loco* os ritmos e as tradições orais. Essa vivência permitiu a Ozzetti criar arranjos que dialogam com a vanguarda da música brasileira sem descaracterizar a matriz cultural e o êxito dessa abordagem foi atestado pela crítica especializada, uma vez que o trabalho resultante dessa pesquisa foi listado entre os “100 Melhores Álbuns da Música Brasileira em 2013” pelo site Melhores da Música Brasileira, que descreve Dante como um “incansável pesquisador” capaz de captar a riqueza sonora da Amazônia sem recorrer a estereótipos.

Ainda que a direção musical de Dante Ozzetti ajude a trazer uma leitura contemporânea para o álbum *Zulusa*, é importante reconhecermos que a força dessa sonoridade dependeu de uma legitimação interna prévia dos símbolos amapaenses. Esse processo foi minuciosamente analisado pelas pesquisadoras Betania Suzuki, Ionara Costa e Marta Rodrigues (2010) em seus estudos sobre a Confraria Tucuju. Segundo as autoras, a Confraria não emergiu apenas como uma agremiação cultural, mas como uma resposta institucional à “força da indignação” de uma elite intelectual que via a identidade macapaense sendo diluída ou desrespeitada.

Conforme detalham as autoras, o marco zero da Confraria foi o episódio ocorrido no Ciclo do Marabaixo de 1996, quando o festeiro Mestre Pavão teve sua prisão decretada por um promotor que desconhecia o caráter sagrado dos tambores. A reação imediata a esse silenciamento reuniu intelectuais e pioneiros no histórico “Pastelito”, onde decidiram fundar uma entidade que protegesse a memória local. A escolha do nome “Tucuju”, como apontam na pesquisa, carrega um peso simbólico fundamental, pois ao evocar a nação indígena originária, o grupo reivindicou uma ancestralidade indisputável, legitimando sua autoridade para definir o que é, de fato, a cultura amapaense. Acerca da criação deste movimento, elas afirmam:

A Confraria Tucuju surgiu dessa necessidade: discutir os aspectos culturais mais relevantes da identidade cultural macapaense e formas de defendê-los de um desaparecimento completo. Desta forma, o discurso político ideológico difundido com o posicionamento dos intelectuais que compõem a Confraria fez com que surgisse a “identidade tucuju”, referência a uma nação indígena que vivia no território amapaense na época da colonização (Suzuki; Costa; Rodrigues, 2010, p. 14).

Tal mobilização foi fundamental para provocar uma alteração no *status* das manifestações culturais que atualmente influenciam a música de Patrícia Bastos. Ao resgatar datas como o aniversário da cidade e lutar pela oficialização do Marabaixo, a Confraria

Tucuju desafiou a ideia de que essas práticas eram apenas 'barulho' ou subcultura periférica, reconhecendo-as como patrimônio cultural. Suzuki, Costa e Rodrigues (2010) destacam que, nesse processo, houve um 'poder simbólico' significativo: foram escolhidas e legitimadas as memórias que deveriam ser mantidas para assegurar a coesão do grupo social.

Nesse sentido, operando o que Eric Hobsbawm (1997) define como a "invenção das tradições", foi graças a esse movimento, liderado por pioneiros como Nilson Montoril, Aurino Borges e José Ney Picanço, que se estruturou uma narrativa coerente sobre “quem somos” e o que produzimos. Ao elegerem quais eventos deveriam ser salvos do esquecimento, elevando o Marabaixo e o aniversário de Macapá à categoria de símbolos, esse grupo atuou como autor de uma trama identitária. Tal esforço de revivificar a memória e transformá-la em resistência exemplifica, na prática social, a construção de um enredo coletivo capaz de organizar a experiência temporal de um povo.

Inserida nessa dinâmica de reafirmação identitária, a contribuição de Patrícia Bastos se estabelece como um marco na cultura do Amapá, *status* legitimado por reconhecimentos como a consagração no 25º Prêmio da Música Brasileira e o fato de ser a primeira artista amapaense a se apresentar no *Rock in Rio*. Sua produção artística proporciona não apenas uma representação ancorada na vivência amazônica, em oposição a visões estereotipadas, como também atua ativamente no processo de produção dessa identidade contemporânea ao manter as formas rítmicas com os léxicos tradicionais e trazê-los ao arranjo atual, demonstrando que nossa identidade está em constante criação. É justamente essa dinâmica de atribuir sentido ao caos da existência através de uma história compartilhada, seja pela proteção da memória, seja pela narrativa, que nos conduz diretamente ao conceito de identidade narrativa.

Para compreendermos a representação dos amantes e a afirmação cultural presentes em “U amassu i u dubradú”, é necessário desconstruirmos a ideia de identidade como algo fixo e imutável. A música mencionada, por exemplo, não descreve uma única relação amorosa, mas narra uma forma de existir no mundo e de navegar pelas relações que demanda reconhecimento. Nesse contexto, a filosofia de Paul Ricoeur fornece uma contribuição fundamental ao introduzir o conceito de identidade narrativa, se afastando da concepção de que o sujeito é fundado em uma substância fixa, como acreditava Descartes, e propondo que a compreensão de si ocorre através da mediação de signos, símbolos e textos. Ele distingue duas dimensões da identidade: a identidade idem (mesmidade), que corresponde ao caráter e àquilo que permanece imutável e a identidade ipse (ipseidade), que diz respeito à manutenção de si, como na promessa e na responsabilidade ética, que se mantém apesar das mudanças.

Desse modo, a identidade narrativa surge como o vínculo intermediário entre a mesmidade e a ipseidade. Os eventos diversos de uma vida (ou de uma cultura) são organizados em uma totalidade compreensível por meio do ato de narrar, associado à noção de *mise en intrigue* (intriga ou criação de uma narrativa). Helena Carvalho, ao analisar Ricoeur, afirma que a narrativa é "a pedra angular de uma configuração (poética) do eu". Isso possibilita que o indivíduo se veja como um ser que age e sofre ao longo do tempo, reinterpretando-se continuamente com base nas histórias que conta sobre si mesmo e nas histórias em que está envolvido.

Não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? E estas "histórias da vida" não se tornam elas, por sua vez, mais inteligíveis, quando lhes são aplicados modelos narrativos — as intrigas — extraídos da história e da ficção (drama ou romance)? (Ricoeur, 1991 *apud* Pereira, 2019, p. 143).

Ao aplicarmos o conceito de identidade narrativa ao álbum *Zulusa* (2013), e especificamente a "U amassu i u dubradú", notamos que Patrícia Bastos não se limita a preservar uma tradição; ela cria ativamente uma identidade narrativa amazônica atual ao promover o diálogo entre as matrizes ancestrais e a estética contemporânea. Nesse processo, a artista escolhe componentes da memória coletiva, como o batuque, o rio e a devoção, para transformá-los esteticamente através dos arranjos de Dante Ozzetti, que combinam nos sons das caixas de Marabaixo aos clarinetes e violoncelos. Conforme propõe Ricoeur, a obra atua aqui como um laboratório de formas, ou seja, um espaço de experimentação onde os símbolos preservados pela Confraria não são vistos como peças de museu, mas como matéria-prima viva, permitindo que o sujeito amapaense se reinterprete constantemente no tempo.

Essa construção narrativa do 'eu' amazônico, porém, não acontece em um isolamento político, pelo contrário, ela se insere em uma disputa maior sobre a própria definição de brasilidade. É nesse momento que a reflexão de Homi K. Bhabha é essencial para dialogar com a perspectiva de Ricoeur, levando a análise do sujeito para o nível da nação. Em "O Local da Cultura", ele critica a tentativa de apresentar a nação como algo fechado e uniforme, como se existisse apenas uma única história válida para todo o país. Para o autor, essa narrativa costuma ignorar as vozes que não se encaixam no modelo dominante, relegando tudo aquilo que diverge do padrão. Bhabha, por outro lado, argumenta que a força da cultura não está efetivamente no centro, mas sim nos "entre-lugares", sendo justamente nessas fronteiras que as tradições são renegociadas e onde novas formas de identidade conseguem florescer.

A produção de Patrícia Bastos, e especificamente a narrativa analisada, opera dentro dessa lógica dos "entre-lugares". Ela desafia a dicotomia entre centro e periferia ao apresentar uma narrativa que é, ao mesmo tempo, amapaense e global, tradicional e contemporânea. Bhabha nos lembra que:

É no surgimento dos entre-lugares – a sobreposição e o deslocamento de esferas da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nacionalidade, interesse comunitário, e valor cultural são negociados. [...] A representação da diferença não deve ser lida de forma apressada como o reflexo de um conjunto de características étnicas ou culturais preestabelecidas dentro de uma tradição. A articulação social da diferença, desde uma perspectiva minoritária, é uma negociação complexa e contínua que tenta autorizar hibridezes culturais que surgem no momento de transformações históricas (Bhabha, 1998, p. 2 *apud* Lehnen, 2015, p. 14).

Portanto, ao contar a história de amores permeados pelos ritmos do Marabaixo e pela paisagem do rio-mar, elementos resguardados por movimentos como a Confraria Tucuju e poetizados por Joãozinho Gomes, a música expressa uma identidade que se opõe à homogeneização, produzindo o que Bhabha denomina "narrativas fora do lugar", que persistem além dos discursos nacionais dominantes e, ao fazê-lo, alteram o mapa simbólico da nação. A identidade narrativa de Ricoeur nos ajuda a compreender como o sujeito se forma internamente por meio da história contada, enquanto a crítica de Bhabha nos mostra onde essa história se posiciona politicamente: na negação de uma brasilidade única e na afirmação de uma diferença que, por si só, gera cultura e poder.

### **MITOPOÉTICA: UMALENTE PARA ENXERGAR A OBRA**

Para compreendermos a profundidade de “*U amassu i u dubradú*” no que se refere à sua estética e símbolos, é necessário afastar a concepção de mitopoética como sendo a mera “criação de mitos” ficcionais. Precisamos, portanto, considerar a proposta de João de Jesus Paes Loureiro, que vê a mitopoética como uma transfiguração estética do real, em que o mito não deve ser interpretado como uma mentira ou ilusão, mas como uma narrativa que flui no “rio da linguagem”, surgindo como uma verdade cultural que estrutura a experiência humana. Da mesma forma que os rios amazônicos têm uma superfície navegável e um fundo misterioso, sendo o lar das "encantarias" e seres míticos, o processo de compor uma música representa o mergulho do artista nessas águas para trazer a palavra à superfície de forma renovada. O autor explica o seguinte sobre essa dinâmica:

Entendendo a linguagem como um rio-corrente, espaço de navegação do poeta, ao lado das funções práticas que a constituem como linguagem informativa (representação, expressão e apelo), cremos que a função poética existe subjacente ou

submersa nos peraus, nos abismos da linguagem, florescendo à superfície do texto pelo toque no botão de flor da palavra poética. A partir de então, a função poética, das fundas encantarias da linguagem, no processo de “conversão semiótica”, assume a dominância da língua (Paes Loureiro, 2008, p. 15).

A “encantaria da linguagem”, para Paes Loureiro, refere-se a uma camada profunda e oculta, na qual os significados das palavras permanecem à espera de serem revelados. O processo de compor a música é o mergulho do artista nessas águas para recuperar a palavra e trazê-la à superfície de forma renovada. De acordo com o autor, o poeta “faz emergir a linguagem do verso, do fundo das encantarias do rio da linguagem, tornando sua poeticidade dominante” (Paes Loureiro, 2008, p. 14-15). Esse conceito dá sentido à letra interpretada por Patrícia Bastos pois o trabalho vai além da linguagem da superfície, recuperando a sonoridade e o dialeto que preservam a memória do Amapá. O título, pronunciado como "U amassu", evidencia a quebra de uma norma gramatical para valorizar a oralidade viva e a identidade da narradora.

A escolha de utilizar a estética da oralidade em detrimento da norma culta ilustra precisamente o que Paes Loureiro define como conversão semiótica, que se refere ao momento em que os elementos culturais (como a fala cabocla e os símbolos) passam a exercer um papel estético predominante, ao invés de somente representar uma função comunicativa ou normativa. O autor define esse processo da seguinte maneira:

A “conversão semiótica” [...] é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, ressaltando especialmente as artes, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções. No caso do mito, a sua conversão em poesia acontece quando a dominante deixa de ser mágico-religiosa para tornar-se estética. Quando o mito deixa de ser o funcionamento de códigos sociais e passa a ser linguagem significante. (Paes Loureiro, 2008, p. 103)

Partindo dessa perspectiva, a mitopoética na obra poética em análise não se apresenta de forma aleatória, mas se desdobra em três dimensões intrínsecas à cosmovisão da região: a cosmogonia, a cosmologia e a cosmopolítica. A primeira dimensão, a cosmogonia, refere-se à origem e ancestralidade que habita as encantarias e nessa narrativa, diz respeito à origem da identidade cultural, e não à formação física do universo. Por exemplo, ao citar o amante que traz tambores de Mazagão, é estabelecido um tempo mítico de origem. A mitopoética renova essa origem sagrada, evidenciando que o amor que honra a tradição é o único caminho viável para uma existência plena; ela não "valida" o presente, mas demonstra que o presente só existe porque está fundamentado em uma linhagem ancestral constante.

A segunda dimensão, a cosmológica, diz respeito à estrutura deste universo e ao lugar do ser humano nele. Na Amazônia trazida por Paes Loureiro, essa configuração é marcada

pela interligação entre o real e o imaginário, onde o rio é visto como uma "realidade mágica", a letra estabelece uma cosmologia na qual a natureza atua como um agente ativo, em vez de ser um cenário passivo, dialogando com a ideia do "dibubuismo":

O “dibubuismo” (...) é o ato de seguir boiando no rio, ir “de bubuia”, levado pela correnteza. De bubuia, isto é, fluuando nas águas. (...) Há, nesse dibubuismo, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento. Mas ele não está nadando ou remando ou interferindo no ritmo desse devenir. Trata-se de uma espécie de repouso no movimento. Imobilidade móvel e sem imobilismo. Esse gesto revela preguiça? Creio que não. Denota sabedoria? Creio que sim. (Paes Loureiro, 2008, p. 130).

Por fim, a mitopoética assume uma função cosmopolítica. É importante ressaltar que esse conceito não se refere a uma política 'regional' ou limitada à Amazônia, mas sim a uma nova forma de universalidade. Ao se posicionar como resistência contra o 'desencantamento do mundo', a cosmopolítica amazônica sugere uma nova forma de diplomacia entre humanos e não-humanos, confrontando a predominância ocidental que divide natureza e cultura. Ao afirmar que a cultura amazônica é uma 'diversidade diversa', o autor defende a preservação da integridade cultural não como folclore, mas como uma iniciativa política de caráter global contra a homogeneização. Portanto, o mito surgiu com uma função política: define as normas de coexistência e respeito à alteridade amazônica, como acontece na obra de Patrícia Bastos, em que a sua mitopoética representa a linguagem que "estabelece o ser do mito" na palavra, transformando a realidade imediata em uma experiência na qual o amor só é viável se honrar a cosmogonia dos antepassados, a cosmologia dos rios e a resistência cultural.

De modo complementar, Mircea Eliade enxerga o mito como uma narrativa que oferece padrões de comportamento e de sentido. Para ele, o mito “narra uma história verdadeira, ocorrida num tempo primordial, no tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 2002, p. 11). Ao reencenar essa narrativa fundamental, a mitopoética aborda os temas universais da existência, como nascimento, amor e morte, mas também reconhece a cosmovisão amazônica, validando seus saberes e identidades no tempo presente.

Gilbert Durand amplia a compreensão do mito para um viés ainda mais simbólico, compreendendo-o como uma manifestação do imaginário humano, ou seja, para ele esse conceito não pertence exclusivamente aos escritores ou poetas, mas constitui uma parte fundamental de cada um de nós, uma forma de expressar os símbolos que representam a nossa relação com o mundo ao redor e com nós mesmos. Nessa direção, o autor defende o caráter universal da imaginação ao afirmar que:

Assim, a alvorada de toda criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica. Não só essa função fantástica nos aparece como universal na sua extensão através da espécie humana, mais ainda na sua compreensão: ela está na raiz de todos os processos da consciência, revela-se como a marca originária do Espírito (Durand, 1997, p. 398).

O autor sugere, ainda, que a imaginação humana se estrutura em dois principais regimes simbólicos da imagem: o diurno e o noturno, que não são opostos um ao outro, mas representam duas formas diferentes e complementares para compreender a realidade através da imaginação. Ou seja, quando ao trazer sobre regimes da “imagem”, ele não está se referindo à representação visual, mas a uma forma de ver o mundo e de representar as experiências humanas. Para este trabalho, falaremos sobre como os regimes mencionados refletem duas formas de classificar as imagens no sentido das mitopoéticas do amor.

O Regime Diurno é definido como “o regime da antítese”, pois está ligado a uma lógica maniqueísta para distinguir o bem do mal, o puro do impuro, e a luz das trevas. Se fosse necessário resumi-lo em poucas palavras, provavelmente seriam: verticalidade, separação, luta e superação, isso porque este regime representa uma relação com o imaginário heroico, em que é preciso enfrentar os desafios para, ao vencê-los, conquistar o direito de viver aquele amor. Portanto, aqui o amor é um ideal a ser alcançado, não simplesmente um sentimento que cresce entre duas pessoas, mas um desejo humano que deve passar por provas, obstáculos, sacrifícios e tensões para, enfim, merecer ser vivido. As histórias que normalmente mais nos envolvem e nos deixam na ponta do sofá, com as pernas balançando e uma ansiedade no peito, normalmente são marcadas por essas estruturas. Podemos observar isso quando o autor menciona que:

O herói é aquele que triunfa sobre a provação.  
A luta, a corrida e o duelo são as figuras típicas do Regime Diurno da imagem. Elas traduzem o esforço ascensional, o desejo de superação, a necessidade de vitória sobre o devir. (Durand, 1997, p. 146-147)

O amor diurno requer a antítese, só existe quando se torna uma batalha contra a maldade, transformando-se em um ideal moral e na busca pela perfeição. O amor no Regime Diurno é formado a partir da resistência e da superação, elevando aquele que luta por ele a uma posição de herói, justamente por ultrapassar todas as barreiras e se estabelecer como alguém forte, melhor do que era antes. O Regime Diurno, assim, apresenta o amor como uma experiência moralizadora. Essa é, claro, uma ideia universal, mas essa estrutura heroica parece se distanciar da abordagem ideal encontrada na narrativa, objeto deste estudo, que não se pauta necessariamente pela superação de obstáculos externos, mas sim pela fusão do sentimento com o ambiente.

Por sua vez, no Regime Noturno temos uma representação diferente: não há uma divisão, mas sim uma união com os desafios e os medos. Isso quer dizer que, no lugar da luta contra a mortalidade, por exemplo, se busca uma forma de aceitá-la e suavizar esse anseio. Nesse regime falamos de um amor menos heroico e mais compreensivo, como um retorno àquilo que é essencial internamente. É dentro dessa lógica de integração e fusão com o mundo, e não de batalha contra ele, que a poética de "U amassu i u dubradú" parece se desenvolver, utilizando a sensorialidade amazônica como veículo para essa união, como veremos na análise que virá no próximo capítulo.

O Regime Noturno é dividido em duas maneiras: a mística e a sintética. A primeira sendo referente à busca pela intimidade, então vê o amor como uma espécie de refúgio, um lugar em que a ameaça externa não é catastrófica, mas sim uma chance de buscar pelo conhecimento e pela união. A segunda visa a união total, que funde os opostos para se tornar um só, nela o amor é uma força que liga e leva ao amadurecimento, assim como no arquétipo da fusão presente no mito da alma gêmea de Aristófanes. Em síntese, o Regime Noturno se afasta da lógica de superação dos desafios para se aproximar do conceito de integração. Ele não procura vencer o mundo, mas sim fazer as pazes com ele. Aqui, "o imaginário não quer separar, mas unir" (Durand, 1997, p. 202).

Essa busca por integração e sentido não é apenas um capricho estético, mas uma resposta a uma necessidade profunda do indivíduo. É nessa direção que Suzi Sperber traz a perspectiva de que a ficção não é um luxo, mas sim o resultado de uma pulsão de ficção, que seria uma necessidade quase biológica de interpretar o mundo por meio da narrativa, recorrendo a Steven Pinker para afirmar que a ficção é uma necessidade que se equipara às funções mais básicas de sobrevivência. A discussão apresentada por Pereira (2019), indica que a linguagem desempenha um papel fundamental na organização da cultura e da realidade. Com base em Pinker e Sperber, o autor argumenta que o ato de narrar emerge de uma necessidade intrínseca de atribuir significado ao mundo, utilizando construções simbólicas para converter a experiência bruta em uma estrutura compreensível.

No contexto de "U amassu i u dubradú", essa pulsão funciona como o impulso que leva a artista a converter o cotidiano da Amazônia em arte, realidade que abrange não apenas o esforço intenso e a marginalização histórica da população negra e indígena no Amapá, mas que também apresenta a resistência e encantamento. Dessa forma, a pulsão de ficção faz com que o sujeito crie um "duplo" do real, que seria a obra poética, onde essa vida ganha forma, ritmo e beleza.

Para aprofundarmos a análise da construção narrativa, é essencial considerar a perspectiva de Suzi Sperber, conforme interpretada por Marcos Paulo Torres Pereira. A teórica sugere que a criação literária e artística não acontece de maneira aleatória, mas é orientada por "universais" cognitivos, quais sejam: a simbolização, o imaginário e a efabulação, que trabalham em conjunto para converter a vivência bruta em uma experiência compartilhável, possibilitando que o indivíduo estruture o caos do mundo por meio da narrativa. Ao analisar o trabalho de Sperber e seguindo a noção de experiência proposta por Walter Benjamin, Pereira explica:

Diante de um evento vivido, o sujeito do ato enunciativo busca atribuir forma e sentido a esse evento a fim de torna-lo em experiência, mediante a ação dos universais. [...] O desejo em exprimir a compreensão possível ao enunciador em uma determinada experiência é o que Sperber denomina de pulsão de ficção, uma potência inata que atribui significação a um jogo ficcional no qual o nível associativo e a inteligência se exercitam (Pereira, 2019, p. 142).

A simbolização, nessa dinâmica, desempenha o papel de um processo que busca preencher a realidade de significado, transformando um acontecimento passageiro (vivência) em uma memória duradoura (experiência). Sem esse processo, por exemplo, o que seria apenas um som, como o toque do tambor, se torna a representação de vozes ancestrais e explica muitas das escolhas lexicais e sonoras de “U amassu i u dubradú”, como o dialeto utilizado. Logo, ao ouvir a obra, o sujeito amazônico não apenas reconhece os fonemas, mas evoca uma ampla gama de memórias sensoriais, como o calor da roda, a familiaridade do rio e a sensação do toque, utilizando a simbolização como o elo que a mitopoética estabelece entre o universo interior do artista e o mundo cultural coletivo.

Por sua vez, o imaginário pode ser entendido como um sistema dinâmico que organiza as imagens e os símbolos de uma cultura, quase como um “banco de dados” deles, enquanto a efabulação é o ato de colocar esse imaginário em movimento através da narrativa. Quando Patrícia Bastos canta, é exatamente isso que ela está fazendo: criando uma narrativa amazônica que segue a lógica do imaginário, em que as ações da natureza são uma resposta para as suas dúvidas, a dança representa uma espécie de oração e o rio é visto como um caminho, essa efabulação, portanto, se sobrepõe ao julgamento de ser ou não um fato bruto, criando uma verdade narrativa.

Há, nessa dinâmica, um paralelo com a metáfora de Anansi, o Deus-Aranha da tradição africana citada por Pereira. O autor destaca como a divindade utiliza a narrativa como um "escudo" de resistência contra o apagamento colonial, transformando a palavra em um instrumento de sobrevivência cultural:

O mito do Deus-Aranha evoca aos africanos o poder da potência criadora da linguagem à reescrita, à reinvenção e ao redescobrimto do mundo, porque é por meio de histórias, lendas, mitos, contos de fada, fábulas e demais formas simples [...] que a educação tradicional começa para eles... ela não segue modelo europeu de especificidade, ao contrário, abarca todos os aspectos de vivência, resignificando experiências integralizadas em dois grandes conjuntos de narrativas, a narrativa histórica e a narrativa de ficção (Pereira, 2019, p. 140-141).

Da mesma forma que Anansi trança narrativas para assegurar a memória e, mais que isso, a continuidade de sua identidade, “U amassu i u dubradú” acaba por representar um espaço de afirmação da cultura amazônica, assim, a efabulação demonstra ser não apenas um instrumento estético, mas uma necessidade vital por representar uma ação política e ontológica de confirmação da existência. É o que se define como “pulsão de ficção”: a capacidade de reordenar o caos do mundo através da narrativa. Pereira aprofunda essa visão ao destacar que a linguagem não é uma ferramenta externa, mas parte indissociável do ser humano:

“A linguagem é para homem a mesma coisa que a capacidade de fazer a teia é para a aranha. Uma pulsão que se exprime, quaisquer que sejam os obstáculos e circunstâncias” (Pinker, 1997 *apud*. Sperber, 2009, p. 74). Daí a necessidade de se contar histórias, porque a linguagem é um “princípio de cultura, de fabricação e de interpretação, no qual se produz, com a maior especificidade, a vinculação a uma determinada ordem” (Jolles, 1976, p. 25), assim mobilizando construções arquetípicas da própria linguagem em enunciados que buscam interpretar o ser e o mundo (Pereira, 2019, p. 142).

Sem essa mediação simbólica seria árduo conseguir apreender a densidade presente na vivência amazônica, que é atravessada tanto pelo esforço do trabalho cotidiano quanto pela herança histórica de resistência, e é justamente nesse processo que se comprova o papel fundamental da arte ao traduzir experiências tão complexas. A pulsão criativa, portanto, não tem como objetivo explicar a vida, mas sim intensificá-la, fazendo da narrativa um espaço de encontro onde a dinâmica do rio e a força da comunidade se comunicam e adquirem novos sentidos. Dessa forma, a lírica exalta a força dessa vida, convertendo a conexão com o território em uma vivência intensa de pertencimento.

Para analisar a densidade simbólica da obra, a pesquisa dialoga com as teorias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Insta ressaltar que, ao trazer esses autores, não se trata de encontrar na teoria europeia uma confirmação para a sabedoria amazônica, mas de empregar conceitos como o 'Regime Noturno' e a 'Imaginação Material' como instrumentos hermenêuticos. A obra de Patrícia Bastos, devido à sua complexidade intrínseca, tanto confirma quanto desafia essas categorias, evidenciando que a cosmovisão ribeirinha possui uma estrutura de imaginário tão sólida quanto a apresentada pelos filósofos mencionados.

O francês argumenta que esses elementos não servem apenas como cenários ou um “pano de fundo” para a narrativa, mas atuam como forças ativas que moldam nossa psique e expressão poética. Por exemplo, a profundidade, a fluidez, o nascimento e a intimidade estão ligados à água. Segundo ele, a imagem poética não é apenas um ornamento, mas de fato uma força que ecoa na alma, originada do contato com a matéria. A mitopoética expressa de forma mais intensa essa ligação entre matéria, psique e poesia sugerida por Bachelard, principalmente na cultura amazônica. João de Jesus Paes Loureiro afirma que:

É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. Penso que representam o maravilhoso do rio (...) Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento. (Paes Loureiro, 2008, p. 8).

A conversão da natureza em sentimento, contudo, não deve ser interpretada somente como um recurso literário, mas como uma postura política que reafirma a existência e se relaciona diretamente com o pensamento de Nêgo Bispo, pois enquanto a lógica colonial, que se fundamenta na ideia de desenvolvimento, vendo a natureza como um recurso a ser explorado, a cosmovisão expressa na lírica a vê como um agente ativo, parte essencial do ser, capaz de moldar a identidade e as escolhas da narradora. Bispo descreve esse movimento como “biointeração”: uma convergência orgânica em que quem somos e onde vivemos coexistem. De acordo com o autor:

Nós somos os diversos, os cosmológicos, os naturais, os orgânicos. Não somos humanistas, os humanistas são as pessoas que transformam a natureza em dinheiro, em carro do ano. Todos somos cosmos, menos os humanos. Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou um ente do cosmos. Os humanos são os eurocristãos monoteístas. Eles têm medo do cosmos. A cosmofofia é a grande doença da humanidade (Bispo, 2023, p. 28).

A visão de Bispo valida a realidade mágica retratada por Loureiro não como uma fantasia, mas como “ciência encantada”, termo utilizado por Luiz Rufino, autor que discute acerca de um projeto colonial que visava o “desencantamento do mundo”, deslegitimando qualquer conhecimento que não fosse aprovado pela razão eurocêntrica. Assim, o que a música realiza é uma retomada epistemológica, operando uma "pedagogia das encruzilhadas", um saber que recusa a divisão binária do mundo, como dito por Rufino (2019):

A Pedagogia das Encruzilhadas rasura a lógica de um mundo cindido. O antirracismo presente nessa potência encruzada reivindica uma nova dimensão para o humano. A encruzilhada de Exu é campo de possibilidades, inacabamento e invenção. É lá que se acende a vela e se vela a vida. É lá que a oferta atirada hoje acerta o desejo de ontem. Na encruzilhada é que vadeia o moleque travesso que guarda o segredo da vida.

Nesse contexto, o encantamento não representa uma fuga do que é real, mas uma luta por ele. Logo, as narrativas ribeirinhas deixam de ser consideradas folclore e passam a ser vistas como saberes essenciais que guardam a memória ancestral e as respostas para os dilemas enfrentados, como no caso de “U amassu i u dubradú”.

Dessa forma, a articulação entre a pulsão de ficção de Suzi Sperber, a fenomenologia de Bachelard e a estética amazônica de Paes Loureiro, somadas às perspectivas contracoloniais de Nêgo Bispo e Luiz Rufino, forma a base essencial para analisar como a música "U amassu i u dubradú" utiliza a presença dos rios e da natureza amazônica não apenas como mero cenário, mas como a própria essência das relações amorosas. A letra evoca o sensorial, mencionando o calor na pele, o som das águas e os mitos ribeirinhos, portanto, além de criar uma poética das águas, expressa uma biointeração em que afeto e território são inseparáveis. Dessa forma, a música reconhece os saberes encantados não como folclore, mas como ferramentas de vida essenciais para compreender o amor na Amazônia.

### **A ESTÉTICA DA ORALIDADE E A REPRESENTAÇÃO DOS AMANTES EM “U AMASSU I U DUBRADÚ”**

A música "U Amassu i u Dubradú", interpretada por Patrícia Bastos, vai além da classificação de uma narrativa romântica convencional, se estabelecendo como um manifesto cultural, uma vez que ela não se atém à expressão individual do amor, mas traz uma cosmovisão amapaense ao trabalhar aspectos como a simbologia, a linguagem e a sonoridade, celebrando uma maneira de amar e de existir tão própria da nossa região. A letra de Joãozinho Gomes, conta com a produção musical realizada por Dante Ozzetti, aborda a valorização da figura feminina e a fusão entre natureza e sentimento.

O primeiro contato com a obra já se dá através da ruptura linguística proposta no título, quebrando com utilização da norma culta e estabelecendo o que Leda Maria Martins denomina de Oralitura. Segundo a autora, esse conceito vai além da fala, representando uma gravação da memória no corpo e na voz, um conhecimento que se perpetua por meio da performance e da presença. Assim, a escrita "U amassu" não constitui uma irregularidade gramatical ou um mero regionalismo, mas sim uma manifestação performática de uma identidade que se nega a ser representada pela norma colonial. Essa escolha lexical realiza uma subversão significativa: ao representar graficamente o som da fala, a obra sugere a presença de outras línguas, como as influências do banto e das línguas indígenas, que formaram o português falado na Amazônia. Não se trata, portanto, de "apagar" o português,

mas de fazê-lo refletir a ressonância de vozes que foram historicamente silenciadas. Dessa forma, o título resume a estrutura da obra, antecipando uma experiência emocional que, assim como a linguagem utilizada, é dinâmica.

Na lírica de "U Amassu i u Dubradú", o cenário amazônico não é passivo e seus elementos não funcionam apenas como um adorno. Na verdade, a natureza atua como um elo constitutivo entre o corpo, o desejo e a legitimidade do afeto, seus símbolos visam expressar uma sensibilidade inerente às experiências amorosas, que são indissociáveis do ambiente, configurando uma autêntica mitopoética. Vale ressaltar que a análise das estrofes, voltadas a pretendentes diferentes, demonstrará como a narradora recorre aos elementos naturais para assegurar a consistência dos sentimentos que lhe estão sendo oferecidos, aceitando ou afastando o outro na medida em que este se integra (ou não) à cosmologia do lugar.

### **O primeiro amante**

U primeiro mé chegú  
Cumó quem qué africar  
Troxe dois baita tambú  
Lá dé Mazagão dé lá  
Donde tudo cumeçú  
Ante dé nós cumeçá  
Mé jurú eterno amur  
Sé punhú-sé a batuca

I fui tanto du quitum  
I quitum i tratatá  
Qué a floresta sé calú  
Num sé ouvia um sabiá  
Jiripoca num piú  
Galo deixú dé cantá  
Só sé ouvia u tá quitum  
I quitum i tratatá

Nesse momento, somos apresentados ao primeiro amante. Ele, que chega “como quem quer africar”, demonstra a intenção de ter um envolvimento que começa através do ritmo da dança, uma vez que é mencionado que ele traz dois tambores, o que podemos relacionar com os ritmos do Marabaixo e do Batuque. Essa referência ajuda a situar o amante dentro de uma tradição histórica específica do Amapá, conforme explicam Suzuki, Costa e Rodrigues:

Segundo levantamento histórico [...], no século XVIII, o encontro de algumas famílias negras vindas do norte da África e a chegada de negros vindos de vários locais do Brasil fez com que surgisse a representação cultural chamada Marabaixo, como “símbolo de identidade social e etnicidade do povo do Amapá”. Além destes, aportaram, no município de Mazagão, várias famílias negras fugidas das guerras

entre mouros e cristãos, travadas no norte da África (Suzuki; Costa; Rodrigues, 2010, p. 40).

Ao mencionar que sua origem é Magazão, a narrativa reforça sua ancestralidade, uma vez que esse município é representa um berço histórico dessas manifestações culturais no Amapá, ou seja, a sua origem não representa apenas geograficamente o lugar de onde ele vem, mas sim a sua tradição, trazendo consigo toda a força da sua história e dos seus antepassados daquele lugar “onde tudo começou”, algo que precede a própria existência da relação entre o amante e a narradora.

A jura de amor eterno, selada pela sua batucada, na qual estava tão imerso e envolvido que foi capaz de provocar um efeito na paisagem, silenciando a própria natureza, indicando que a força de sua promessa e de sua tradição são tão fortes que se tornam irresistíveis até mesmo para a floresta, para os pássaros e para as aves. Esse silêncio não representa medo ou submissão da natureza, mas é uma manifestação da biointeração que, conforme o pensamento de Nêgo Bispo, não estabelece uma relação de domínio, mas sim de envolvimento, onde o som do tambor e a voz da floresta confluem para uma mesma existência orgânica. Essa cena reflete o momento em que a natureza deixa de ser apenas um cenário e se torna parte do sentimento humano, operando aquilo que Paes Loureiro define como conversão semiótica:

Esses prodígios poetizam os rios, os relatos míticos, o imaginário, a paisagem – que é a natureza convertida em cultura e sentimento. Dimensão transfigurada do real, as encantarias dos rios da Amazônia tornam-se uma espécie de "expressão simbólica do sentimento", como qualidade na poesia percebida por Susanne Langer. (Paes Loureiro, 2008, p. 8).

A harmonia que observamos se desenrolar está, portanto, alinhada com o que está presente na estrutura de Regime Noturno descrita por Gilbert Durand, que busca a integração com o mundo em vez de oposição (como a luta heroica). Nesse cenário, o amor não é um ideal a ser conquistado por meio de esforço, mas representa uma ligação mística com os cosmos amazônicos, no qual “o imaginário não quer separar, mas unir”, fazendo “as pazes com ele [o mundo]”.

### **O segundo amante**

U segundo mé chegú  
Cumó quem vem saqueá  
Num porrudo dum motô  
Batelão dé alto mar  
Num pediu u meu amur  
Puis pudia mé tumá  
Só que num nasci fulô

Pra impostú dispetalá  
Era nuite dé tambú  
Mão dé coiro au luá  
Labisonho mé assustú  
Mé sculheu pru seu jantá  
Gengibirra mé sarvú  
Fez u macho imbriagá  
Nu calú du tá quitum

O segundo amante, por sua vez, é introduzido como uma antítese do primeiro. Ele não chega pelo ritmo ou pela tradição, mas vem de longe, do alto-mar, em um batelão, e possui uma postura dominadora, como se aquela mulher e aquele lugar fossem seus de direito, sem precisarem ser compreendidos e conquistados, mas presumindo que poderia lhes tomar à força. Podemos notar esses apontamentos a partir das frases “como quem vem saquear” e “não pediu o meu amor pois podia me tomar”. Sua chegada agressiva pelas águas remete à análise de Gaston Bachelard sobre a imaginação material, em que nem sempre as águas convidam ao devaneio, mas algumas despertam o instinto de dominação e confronto:

As águas violentas, como meio aquático, chamam como uma pátria e exigem essa conquista, provocando o homem. O ser que se entrega às águas violentas é um ser vertiginoso. Morre a cada minuto, e sem cessar revive para novas violências. A água violenta é a primeira, a água que dá a primeira lição de dinamogenia. A água violenta é um destino corporal. [...] O ser que quer conquistar a água deve ser, mais do que qualquer outro, um ser em forma (Bachelard, 1997, p. 176).

A narradora, no entanto, oferece resistência quando diz que não nasceu flor para “impostor despentalar”. O ato de despentalar remete simbolicamente à lógica do Regime Diurno descrita por Gilbert Durand, marcada pela ação de cortar, dividir e separar para dominar, portanto, ao negar ser 'despentalada', a narradora recusa a violência dessa separação imposta pelo invasor e, ao se afastar da metáfora da flor, associada à passividade e à fragilidade disponível para ser “colhida”, subverte esse arquétipo e reivindica a própria soberania, se mostrando dona do próprio querer.

Essa reivindicação camadas ainda mais profundas ao analisarmos a escolha lexical do termo "fulô". O vocábulo, longe de ser apenas uma corruptela da língua portuguesa, funciona como um vestígio linguístico da diáspora africana, trazendo à tona a lembrança de obras importantes, como “Essa Nega Fulô”, de Jorge de Lima. Ao preservar essa característica oral, a lírica reconhece a continuidade das vozes do passado, mas também dialoga com uma tradição literária onde a mulher negra foi frequentemente retratada como objeto de desejo e posse.

Nesse cenário, a metáfora da flor adquire um significado ambíguo e contracolonial. O verbo "despetalar" está diretamente ligado ao conceito de defloramento, que se refere à perda da virgindade ou à violação sexual. Ao longo da história, a lógica colonial considerou o corpo da mulher negra como um território livre para o saque e o prazer do senhor (o "impostor"). Ao afirmar que "não nasceu fulô" para esse propósito, a narradora rejeita o destino de ser "colhida" ou violentada. Ela reinterpreta a metáfora: sua identidade não é uma flor delicada à espera de um proprietário, mas uma vida enraizada que demanda respeito, convertendo a proteção da linguagem na proteção da integridade do próprio corpo.

Portanto, em "U amassu i u dubradú" é estabelecida uma conexão mais profunda com a reinterpretação dessa personagem realizada pelo poeta Oliveira Silveira em "A Outra Nega Fulô". De acordo com a análise de Silva e Costa (2015), nesta obra contemporânea, a mulher negra deixa de ser um objeto de desejo e posse para se transformar em agente de sua própria defesa, utilizando seu corpo e astúcia para "subverter-se e lutar por algo que queria", tornando-se um "exemplo de resistência à opressão".

A atitude ríspida do amante também é marcada pelo que Durand define no Regime Diurno, pois amante não vê a narradora como um sujeito com quem se integrar, mas como um objeto a ser vencido. Essa atitude reflete a estrutura heroica desse regime, que é movido pela necessidade de ascensão, domínio e vitória, postura que o autor descreve da seguinte maneira:

As estruturas esquizomorfas, que acabamos de recensear no nível dos reflexos ou no nível da tecnologia e da imaginação simbólica, são isomorfas de um regime da imagem que chamamos de Diurno. [...] A sua característica essencial é, no entanto, a de ser o regime da antítese. [...] As armas de corte, a espada, a flecha, a clava, o gládio, são os símbolos de pureza e de distinção ativa. [...] Separar, misturar, são dois momentos da cosmogonia que se excluem, tal como se excluem a luz e as trevas, o anjo e a besta (Durand, 2002, p. 185).

Essa figura estrangeira, que é o segundo amante, simboliza a materialização da lógica colonial de intervenção em um espaço que não lhe pertence. A atitude do amante espelha o que Nêgo Bispo condena como a postura dos "humanistas" e da "vida sintética": uma perspectiva que desconsidera a sacralidade da terra e dos corpos, convertendo-os em recursos para exploração. Ao tratar a narradora como mais um recurso a ser dominado, o personagem reencena a violência histórica da metrópole contra a Amazônia, buscando "des-envolver" o indivíduo de seu território para transformá-lo em mercadoria.

A expressão "labisonho" (combinação de lobisomem com a dimensão onírica do medo) representa essa figura que traz uma sensação de ameaça iminente, agindo sob influência da predação, ao contrário do primeiro amante cuja interação foi guiada pela biointeração e pelo ritmo (Regime Noturno). A escolha da narradora para "o seu jantar"

durante a “noite do tambor<sup>4</sup>” evidencia as diferenças pois enquanto ela tem aquele momento como um rito sagrado, ele apenas enxerga uma chance de consumo. Logo, a falta de cortejo e a abordagem agressiva refletem a incapacidade do sujeito colonial de entender a complexidade cultural do outro, simplificando a interação a um ato de violência.

Nesse momento, a "gingibirra<sup>5</sup>" transcende sua função de bebida ritualística para atuar como uma salvadora, pois, através do seu efeito embriagante, impossibilita-o de agir contra a narradora. Esse símbolo está relacionado ao que Luiz Rufino define como uma "ciência encantada" ou sabedoria das frestas, que consegue desarticular a tentativa de dominação. A vitória da narradora, portanto, não é física, mas simbólica: é a tradição do Marabaixo que derruba a pretensão colonial.

### **A narradora**

Su devota dé São José  
Lá de bêra du rio-mar  
Onde cristo lavú os pé  
Quando veio mé batizá  
Tive sorte nasci mulhé  
Num recanto du Amapá  
I nasci pra sorri cantá sorri  
Cantá cantá amar cantá  
Cantá

Antes de conhecermos os próximos amantes, a música traz um intervalo em que a narradora pode estabelecer sua própria identidade e essa autodefinição acontece por meio da conexão geográfica e cosmológica. Ao afirmar ser “devota de São José”, santo padroeiro do Amapá, sua devoção se traduz em uma conexão com a identidade coletiva, com a fé popular e com o território, uma vez que esse é o santo protetor das famílias, dos pescadores e dos que vivem do próprio esforço, bem como descreve o seu espaço geográfico ao dizer que vem da beira do rio-mar, que seria o ponto de encontro entre as águas.

Essa criação imagética se conecta à poética das águas de Gaston Bachelard, que argumenta que os elementos naturais não são apenas cenários, mas atuam como forças ativas

---

<sup>4</sup> A expressão "noite de tambor" está relacionada às celebrações tradicionais afro-amapaenses, particularmente aos ciclos do Marabaixo e do Batuque. Nesses rituais, que costumam acontecer à noite, o tambor desempenha não só o papel de instrumento musical, mas também o de elemento fundamental que comanda a sociabilidade, a dança e a ligação com o sagrado. Trata-se de um espaço-tempo de resistência e celebração comunitária, em que a 'batuca' estabelece as regras de convivência que o invasor (o segundo amante) desconsidera ao tentar impor uma lógica de caça predatória.

<sup>5</sup> A gengibirra é uma bebida típica das celebrações de Marabaixo, feita com cachaça, gengibre e açúcar. Tradicionalmente, é oferecida aos músicos e dançarinos para aquecer o corpo e preservar a energia durante as extensas noites de festa. Na história contada pela música, esse aspecto de vitalidade é reinterpretado como um instrumento de defesa.

que moldam nossa psique e nossa expressão poética. De acordo com o autor, a água evoca poeticamente a "profundidade, a fluidez, o nascimento e a intimidade". Ou seja, esse "rio-mar" onde ela menciona que Cristo banhou seus pés, representa a essência da identidade da narradora e das relações que se desenvolvem naquele ambiente.

A sacralização desse espaço, aliás, opera uma conversão semiótica fundamental, pois, de acordo com a teoria de Paes Loureiro, o rio transforma-se de um simples acidente geográfico em uma "realidade mágica", convertendo a natureza "em cultura e sentimento". Essa perspectiva se relaciona diretamente com a cosmologia de Nêgo Bispo, que considera a divisão entre o divino, o humano e a natureza uma invenção colonial. Logo, ao declarar que foi batizada nessas águas, a narradora expressa sua biointeração: ela não só reside no Amapá, como também é composta da mesma substância sagrada do rio.

A estrofe culmina em uma reivindicação de existência ao afirmar que teve sorte de nascer mulher em um recanto do Amapá, não sendo apenas uma expressão de alegria, mas constituindo uma postura política de resistência e encantamento, sendo completada ao afirmar que nasceu para "sorrir" e "cantar" mesmo em um cenário historicamente marcado pela exploração. Ao declarar sua origem e destino através dos verbos mencionados, a narradora exerce a pulsão de ficção descrita por Sperber, uma vez que ela não apenas descreve sua vida, ela também cria uma identidade em que a alegria é uma forma de resistência, sobrepondo essa verdade narrativa à rigidez da realidade histórica.

É nesse momento de autoafirmação que a obra executa a subversão do padrão de canção-narrativa tradicional, ilustrado por 'Terezinha', de Chico Buarque. Enquanto na poesia buarquiana a identidade feminina é moldada passivamente pelas marcas deixadas por cada homem que passa, na história de Joãozinho Gomes a protagonista interrompe o ciclo dos amantes para se afirmar como indivíduo. Ela não é fruto dos homens que passou, mas do lugar onde reside ('sou devota', 'nasci no Amapá'). Dessa forma, a sucessão de pretendentes deixa de ser um destino penoso e passa a ser um processo de seleção deliberado, no qual a mulher exerce sua autonomia e estabelece suas próprias regras para o amor.

Essa cosmovisão estabelece um diálogo intertextual direto com os versos de Zé Miguel: "a vida daqui é assim devagar / precisa mais nada não pra atrapalhar / basta o céu, o sol, o rio e o ar". Em ambas as composições, defende-se um estilo de vida em que a serenidade do dia a dia e a conexão com os elementos naturais são consideradas não um atraso, mas a expressão plena de uma vida bem vivida.

### **O terceiro amante**

U terceiro mé chegú  
Muito ante d'eu chega  
Este-um só m'infeitú  
Cum ané i cum cocá  
Mé deu broche dé bambú  
Mé incheu de acaneté  
Sé assustu-sé cuns tambú  
Mas comigo fui dança

Incantú-se cum quitum  
I quitum i tratatá  
Quando u dia clariú  
Sé arvorú me namurá  
Mé pintú de urucú  
Quis comigo sé casá  
Nu imbalo du quitum  
I quitum e tratatá

Na introdução do terceiro amante, a narradora afirma que ele chegou muito antes de ela chegar, o que sugere uma temporalidade mítica na qual os sentimentos dele precedem o encontro físico, indicando, assim, uma conexão ancestral com ela e com a comunidade. Ao comparamos essa descrição com a do segundo amante, que chegou tentando invadir e tomar posse, o contraste de torna evidente, pois esse novo pretendente não força a sua entrada, pelo contrário, ele aguarda o tempo certo, respeitando tanto o ambiente quanto a narradora.

Os elementos utilizados por ele nessa conquista reforçam a harmonia, ele a enfeita com “anel”, “cocar” e um “broche de bambu”, sinais claros de que ele possuía um conhecimento da cultura local e, além disso, de que valorizava essa cultura, portanto, esses adornos orgânicos expressam seu encantamento através da simbologia da terra. Ao utilizar a matéria-prima da floresta para o cortejo, o amante pratica uma biointeração, demonstrando que não vê a amada como algo separado da natureza, mas como parte integrante dela.

Em seguida, o pretendente passa por uma provação: ele tem um susto inicial com os tambores, semelhante ao teste do segundo amante, mas, diferentemente do invasor, ele supera o desconforto e se encanta com o ritmo. Ao se entregar à dança e entrar em sintonia com o "quitum e tratatá", ele domina o “dubradú”, que tem relação com o movimento do corpo e a “ginga”, comprando seu respeito pela cultura e sua disposição para a integração. Nesse momento, a dança atua como o elemento de prova final no qual o amante é aceito não apenas porque respeita a natureza, mas porque seu corpo aprendeu a ‘dobrar’ conforme a cosmologia local. Tal situação alinha-se ao Regime Noturno de Gilbert Durand, que prioriza a união e a participação mística em vez do enfrentamento, sobre a importância desse movimento, o autor destaca:

(...) a dança ritual desempenha sempre um papel preponderante nas cerimônias solenes e cíclicas que têm por finalidade assegurar a fecundidade e sobretudo a perenidade do grupo social no tempo. (Durand, 1997, p. 336)

Ao clarear o dia, a conexão estabelecida por eles durante a noite está consolidada, já que é nesse momento que ele toma a iniciativa de namorá-la, gesto selado por meio do compromisso de pintá-la com “urucum”, que é um pigmento natural usado em rituais indígenas e caboclos para adornar ou demarcar o corpo. A utilização deste pigmento funciona como um ato de conversão semiótica onde a natureza se torna linguagem amorosa. Ao oficializar o desejo através de um elemento da terra, o amante demonstra sua aceitação plena dos costumes locais, provando que aquela união não é apenas um acordo individual, mas um laço validado pelo próprio ritmo da cosmologia amazônica.

### **O quarto amante**

Já u quarto mé chegú  
Vindo lá dé Macapá  
Trouxe um ramo dé fulô  
Chuculate i guaraná  
-que caboco sedutú!-  
Se assanhú pra mé bejá

Disse que eu tenho jambu  
Nu meu beço de alguidá  
Mas num su dé qualque um  
Cuidei logo dé avisá  
Lhé mandei tumá cupu

Açu mesmo é meu sonhá  
Incuntrá u meu amur  
I cum ele m'incantá  
Nu cumpasso du quitum  
I quitum e tratatá

O quarto e último amante chega vindo de Macapá, o centro urbano do estado, e ao contrário do pretendente anterior que trouxe a matéria-prima da floresta (bambu, cocar), este tenta a conquista através de produtos industrializados, como flores, guaraná e chocolate. Essa oferta de troca de *commodities* por afeto demonstra uma tentativa de introduzir a lógica comercial nas relações amorosas. A atitude do "caboco sedutor", que dá presentes na expectativa de ganhar beijos espelha o que Nêgo Bispo condena como a perspectiva "humanista" e colonial, que desrespeita a sacralidade da vida e a converte em mercadoria, vendo a narradora e a natureza como elementos a serem consumidos, falhando em operar o

que Paes Loureiro define como a "encantaria da linguagem", pois tenta impor uma lógica mercantil em um universo regido pela poética do rio.

A recusa da narradora é imediata e simbólica: "mas num su dé qualche um / cuidei logo dé avisá", ao mandar o pretendente "tomar cupu", ela opera uma inversão de valores fundamental, rejeitando o chocolate, um produto processado, em favor da fruta nativa. Essa escolha reafirma a identidade ribeirinha que exige a "cor fundamental" da terra, recusando-se a ser moldada pelos agrados da capital e, conseqüentemente, a "vida sintética" criticada por Nêgo Bispo. Tal postura dialoga diretamente com o conceito de imaginação material de Gaston Bachelard. Para o filósofo, o verdadeiro devaneio poético não se satisfaz com imagens superficiais ou formas vazias, mas busca a resistência e a profundidade da matéria:

A imaginação não é, como a etimologia sugere, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. [...] É preciso que a matéria venha em auxílio à imaginação... No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm veludo e perfume. Têm tudo, menos a forma (Bachelard, 1997, p. 2).

A tentativa de sedução continua quando ele menciona o "jambu", que é uma planta amazônica que provoca uma espécie de formigamento, no "beijo de alguidar", utilizando um elemento exótico para objetificar a sensualidade da narradora. Contudo, a recusa é imediata: "mas num su dé qualche um / cuidei logo dé avisá". Ao mandar o pretendente "tomar cupu", a narradora opera uma inversão simbólica poderosa, marca a rejeição definitiva que deu a ele, sendo uma maneira bem-humorada de manda-lo para longe. Além disso, a escolha específica do cupuaçu pode representar uma resposta aos presentes genéricos que ele trouxe da sua cidade e, no lugar de aceita-los, ela diz ao homem para provar o sabor característico da terra, reforçando a valorização que ela já havia demonstrado ter da identidade ribeirinha, que não se "vende" por *commodities*.

A estrofe culmina na declaração: "açu mesmo é meu sonhá". O termo "açu", de origem tupi, transcende o significado de grandeza física para representar uma intensidade substancial. Ao rejeitar o presente genérico do amante urbano, a narradora recusa a superficialidade em detrimento da profundidade da matéria. Ela reivindica um amor que não seja apenas o "amassú", um contato efêmero, mas também o "dubradú", que representa uma intensidade rítmica. Esse sonhar descrito pela narradora é, portanto, mais do que apenas uma vontade, ele é um ideal absoluto, que permeia suas decisões e seus próprios sentimentos, Bachelard escreve que:

Mas a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água (...) (Bachelard, 2018, p. 9).

Com isso, ela está buscando um parceiro que compartilhe desse mesmo “devaneio material”, uma pessoa que passe pela provação da natureza, dançando em seu ritmo e oferecendo não chocolates ou tratando-a como uma flor, demonstrando não apenas uma intenção romântica, mas uma sincronia total com a ancestralidade do lugar. Aqui, o sentimento não procura aprovação externa, ele se expressa pela habilidade inerente de ressoar em harmonia com a natureza, demonstrando que, nessa cosmovisão, o amor é um ato de pertencimento, e não de conquista.

Em suma, a narrativa de “U amassu i u dubradú” vai além de um simples conto de desilusões amorosas, estabelecendo-se como uma cartografia emocional da identidade amapaense, mostrando que a identidade amapaense não é definida por limites geográficos, mas por laços afetivos e sensíveis com o território. Ao submeter cada pretendente ao julgamento da natureza e da ancestralidade, a narradora exerce uma soberania na qual aceita somente aqueles que dominam a “encantaria da linguagem” e rejeita com firmeza os que agem segundo a lógica colonial da exploração ou do consumo. Dessa forma, a música concretiza a ideia de que o amor na Amazônia requer uma biointeração, ou seja, para amar a mulher ribeirinha, é necessário, primeiramente, aprender a amar e a respeitar o fluxo do rio, a sacralidade da terra e a riqueza de sua cultura. Assim, a obra cumpre o desejo de Paes Loureiro de que se compreenda a “fala amazônica como um grande gesto de amor para toda a humanidade”.

O trabalho de Patrícia Bastos se configura, assim, como uma ciência encantada, evidenciando que a verdadeira posse não é a do corpo, mas a do pertencimento recíproco entre pessoas e o lugar na qual estão inseridas. Ao final, o que a artista traz ao Brasil é exatamente aquele “ritmo novo” mencionado por Joãozinho Gomes, representado por uma batida em que não se busca dominar a natureza, mas vibrar em harmonia com ela.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao percorrer a análise de “U amassu i u dubradú”, interpretada por Patrícia Bastos, foi possível compreender a obra para além de sua dimensão fonográfica, vislumbrando-a como uma declaração estética e política que reafirma a identidade cultural do Amapá. O trajeto analítico evidenciou que a composição transcende o lirismo romântico convencional para

instaurar uma mitopoética do amor, na qual a relação afetiva opera como metáfora para a conexão indissociável entre o indivíduo e seu território.

Para dimensionar a força dessa narrativa, partimos das premissas de Suzi Sperber e Paul Ricoeur acerca da ficção como necessidade vital. Notou-se, na obra, uma "pulsão de ficção" capaz de estruturar a experiência vivida, tornando a complexidade da realidade amazônica inteligível. Nesse sentido, a música atua como um instrumento de identidade narrativa, permitindo à comunidade contar sua própria história e nela se reconhecer. Sob a ótica de Gilbert Durand, identificamos que essa narrativa é regida pelo Regime Noturno, privilegiando a intimidade e a fusão em detrimento do conflito heroico e separador. Essa perspectiva foi aprofundada pelo diálogo com Gaston Bachelard e João de Jesus Paes Loureiro, fundamental para constatar que o rio e a floresta não figuram na letra como mero cenário, mas como substância e "realidade mágica". Confirmou-se, assim, a ocorrência de uma conversão semiótica, onde a natureza deixa de ser geografia física para se transfigurar em linguagem e sentimento.

A construção estética presente na narrativa sustenta uma postura política de resistência. A articulação com o pensamento de Nêgo Bispo e Luiz Rufino revelou que o trabalho rejeita a lógica colonial de exploração em favor da biointeração, exigindo que o amor esteja em harmonia com o ritmo da terra. Nesse contexto, e conforme aponta Homi Bhabha, a identidade amapaense não se apresenta como estática, mas como resultado de uma negociação contínua no "entre-lugar". A narradora fortalece sua cultura justamente no confronto com a alteridade, convertendo a fronteira em um espaço de enunciação e poder.

Por fim, a análise dos quatro amantes demonstrou como a sabedoria ancestral atua como filtro dessa negociação. A rejeição aos produtos industrializados e a valorização do "cupuaçu" e da "gengibirra" comprovam que a identidade ribeirinha possui mecanismos próprios de defesa contra o apagamento. Conclui-se que "U amassu i u dubradú" é peça central para a consolidação da Música Popular Amapaense (MPA): ao cantar que nasceu para "sorrir e cantar", Patrícia Bastos devolve à comunidade a posse de sua narrativa, reafirmando que, na Amazônia, amar é, antes de tudo, um ato de pertencimento.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. (Biblioteca do Pensamento Moderno).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BISPO, Antônio. *A Terra Dá, a Terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- FELIX, Ed. *Os 100 Melhores Álbuns da Música Brasileira em 2013*. Melhores da Música Brasileira, [s.l.], 14 dez. 2013. Disponível em: <http://www.melhoresdamusicabrasileira.com.br/2013/12/os-100-melhores-albuns-da-musica.html>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- G1 AMAPÁ. *Cantora da Amazônia, Patrícia Bastos leva ritmo amapaense para o Palco Nave do Rock in Rio 2022*. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2022/09/10/cantora-da-amazonia-patricia-bastos-leva-ritmo-amapaense-para-o-palco-nave-do-rock-in-rio-2022.ghtml>. Acesso em: 05 dez. 2025.
- G1 AMAPÁ. *Cantora amapaense Patrícia Bastos vai se apresentar em Portugal*. G1, Macapá, 12 nov. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2014/11/cantora-amapaense-patricia-bastos-vai-se-apresentar-em-portugal.html>. Acesso em: 05 dez. 2025.
- GOMES, Joãozinho; OZZETTI, Dante. *U amassu i u dubradú*. Intérprete: Patrícia Bastos. Macapá: Independente, 2020.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra: 1997.
- LIMA, Jorge de. *Essa Nega Fulô*. Jornal da Poesia. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html>. Acesso em: 07 dez. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- NORMANDO, Roger. *Zulusa – O Salto de Patrícia Bastos*. Blog Alcilene Cavalcante, Macapá, 16 dez. 2013. Disponível em: <https://www.alcilenecavalcante.com.br/alcilene/zulusa-o-salto-de-patricia-bastos>. Acesso em: 20 nov. 2025.
- OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibele (orgs.). *Hegemonia às avessas: economia, política e cultura na era da servidão financeira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

PEREIRA, MARCOS PAULO TORRES. *Tramas de Anansi: Identidade Narrativa em O Vendedor De Passados*. In: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. (Org.). *Olhos d'África: Pós-colonialismo e literatura africana*. 1ed. Macapá: UNIFAP, 2019, v. 1, p. 139-161.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71-88, Jan./Jun. 2018.

SENZALAS. *Jeito Tucuju*. Composição: Joãozinho Gomes / Val Milhomem. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/senzalas/1893943/>. Acesso em: 07 dez. 2025.

SILVA, Francielle Suenia da; COSTA, Laysa Cavalcante. *Etnia e Gênero na Poesia: um olhar sobre A Outra Nega Fulô*. In: Anais do XI Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades. Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2015.

SUZUKI, Betania da Silva; COSTA, Ionara Silva da; RODRIGUES, Marta dos Santos da Silva. *Confraria Tucuju: a força da indignação na formação da identidade cultural macapaense*. 2010. 97 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2010.