

A DANÇA É UMA VOZ PRETA:: o marabaixo como epistemologia e
poética de resistência



IACÁ: *Artes da Cena*

ISSN 2595-2781

A DANÇA É UMA VOZ PRETA

O marabaixo como epistemologia e poética de resistência

João Pereira Loureiro Junior

Tahís Cardoso da Silva

João Pereira Loureiro Junior e Tahís Cardoso da Silva

A DANÇA É UMA VOZ PRETA
o marabaixo como epistemologia e poética de resistência

DANCE IS A BLACK VOICE
the marabaixo as epistemology and poetics of resistance

João Pereira Loureiro Junior

joao.junior@ueap.edu.br

Universidade do Estado do Amapá (UEAP)

Tahís Cardoso da Silva

ueaptahis@gmail.com

Universidade do Estado do Amapá (UEAP)

Resumo: Este artigo analisa o marabaixo como poética de resistência a partir da dança. A proposta central é refletir sobre o elemento da dança no âmbito do marabaixo como elemento relevante para pensar uma epistemologia que se configure como resistência ante os discursos hegemônicos que reforçam a marginalização deste movimento tão onipresente na cultura do estado do Amapá. Ao refletir sobre a dança, a proposta presente configura uma forma de revelar a dança como uma espécie de narrativa na qual se “narra” o marabaixo desde suas possibilidades estéticas potencializando na forma da manifestação a dança como uma voz preta que redefine o marabaixo em sua potência epistêmica. Para analisar as implicações do tema usamos autores como Adichie (2019), Canclini (1983), Canto (1998), Costa (2018), Quijano (2005) Pedro, Costa e Caleiro (2020) Spivak (2010) entre outros.

Palavras-chave: Dança, Resistência, Marabaixo, Vozes Pretas.

Abstract: This article analyzes marabaixo as a poetics of resistance through dance. The central proposal is to reflect on the element of dance within the scope of marabaixo as a relevant element to think about an epistemology that configures itself as resistance to the hegemonic discourses that reinforce the marginalization of this movement that is so omnipresent in the culture of the state of Amapá. When reflecting on dance, the present proposal configures a way of revealing dance as a type of narrative in which the marabaixo is “narrated” from its aesthetic possibilities, enhancing the form of manifestation of dance as a black voice that redefines the marabaixo in its epistemic power. To analyze the implications of the topic we used authors such as Adichie (2019), Canclini (1983), Canto (1998), Costa (2018), Quijano (2005) Pedro, Costa e Caleiro (2020) Spivak (2010).

Keywords: Dance, Resistance, Marabaixo, Black Voices.

MARABAIXO: uma impermanência no “meio do mundo”

Este artigo nasce no entre-lugar de uma impermanência: a dança que se visualiza, o tambor que é poetizado, o canto que é tornado verso. Como uma manifestação que representa um “lugar de fala” na perspectiva do que Djamila Ribeiro enfatiza quando refere-se a essa fala que “não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (Ribeiro, 2017, p. 37) e que é potência no âmbito de uma celebração viva, o Marabaixo é manifestação artística que tem a marca identitária do “meio do mundo”¹. O meio do mundo que é bem mais que uma geografia, mais que um território, bem mais que uma existência: é, sobretudo, resistência. Nestas paragens amazônicas, o entre-lugar não é só pelo sentido de ilha que o Amapá carrega em sua geografia, mas o lugar que não está parado num lugar de imobilidades, mas se faz movimento coletivo na “resistência” dos seus ciclos marabaixeiros que se espalham em seus barracões, em suas periferias, em seus espaços de existências. Logo, mais que potencializar sua manifestação enquanto evento único em sua revelação secular, o presente artigo propõe-se investigar caminhos diferentes dos trilhados pelo âmbito acadêmico a partir do que o Marabaixo representa enquanto forma de dar voz à resistência a partir da perspectiva da cultura popular. Neste sentido, em *Patrimônio cultural do Brasil: Resistência e (re)existência afro do Marabaixo* (2020) Pedro, Costa e Caleiro afirmam que:

Culturas populares como a do Marabaixo, praticadas por classes sociais e grupos étnicos raciais, foram “naturalizadas” pelo capital como inferiores e ilegítimas, e elas se apresentam como estando em conflito com o poder dominador hegemônico da cultura ocidental. Desta maneira, Chartier enfatiza a importância da cultura popular enquanto bens simbólicos, pois representam o objeto de lutas sociais, impondo o enfrentamento com a cultura hegemônica, e recolocam em jogo, ora sua classificação, hierarquização, sua consagração, ora a sua desclassificação (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p.155)

Assim sendo, o que se busca investigar não é somente o marabaixo conceitual, mas um mundo que é narrado pela poética negra de seus protagonistas através da dança como parte de uma vasta cultura popular que é voz. Melhor dito, são vozes. Vozes que aqui poetizam a festa, e não são apenas vozes como substantivo feminino, mas como condição que ecoa dessas vozes a realidade que está ali, na festa que se "presentifica" enquanto arte, a partir do ato de dançar como resistência no contexto da Amazônia. Ou seja, pretende-se com o trabalho de investigação, refletir

¹ “Meio do mundo” é uma expressão que identifica Macapá como a cidade do meio do mundo. Isso se dá porque é a única capital brasileira cortada pela Linha do Equador, que divide os hemisférios norte e sul.

a presença do Marabaixo a partir do dançar como “voz” que dá força a uma poética de resistência, passando por entre as vozes da oralidade que ecoam em versos dos ladrões de marabaixo, para se buscar a potencialidade do corpo enquanto forma de expressão, percorrendo assim, um trajeto que, mais que mapear essa tradição cultural da dança, visa construir uma poética do Marabaixo enquanto resistência a partir do corpo como voz.

Como dito anteriormente, o uso do vocábulo “poética” não tem pretensão exclusivamente conceitual. Aqui a poética não é aquela que cobiça a propriedade do fazer estético, mas uma poética que busca cartografar a geografia do Marabaixo no corpo que se faz voz de liberdade nos cantos poéticos de sua produção artística. No sentido de evidenciar esta reflexão, o ponto de partida deste trabalho investigativo é percorrer “lugares de resistência” em que os caminhos do Marabaixo possam ter sidos deixados como marcas de vozes que no movimento da dança ecoam a ancestralidade como “escrita” do mundo. Logo, a metodologia bibliográfica visa encontrar na dança, a manifestação marabaxeira como parte inerente do fazer estético que ajuda a dar voz para a festa da cultura afrodescendente nas terras do meio do mundo.

De Mazagão Velho à Curiaú, de Maruanum à Santa Rita², o percurso do Marabaixo se encontra para além dos lugares de experiência cultural. Neste “mapa” que se ergue como proposta de investigação, a dança como voz se presentifica com o som dos tambores e o ritmo das danças, na forma de memórias poéticas que encontram no ato de dançar sua manifestação subliminar, com uma “escrita” multifacética de uma vivência experienciada de memórias que residem em cada lugar de vivência do marabaixo. Ao transpor os limites dos tambores de caixa³, da dança e dos cantos (ladrões) na manifestação viva que resiste, o artigo explorará, a partir da proposição da “dança como voz”, a experiência da visualidade corporal que o bailar engendra enquanto essência em suas potencialidades corporais que ecoam a resistência. E essa resistência está no movimento, na cadência de um baile que é ato de liberdade conforme podemos observar na descrição que Videira (2009) faz:

As mulheres dançam segurando a saia comprida e rodada num bailado cadenciado que envolve deslocamento lateral para ambos os lados, para frente e para trás e também girando para ambos os lados. Ora os braços são movimentados para baixo e para cima e,

² Cidades e lugares do Amapá em que a cultura marabaxeira é símbolo de resistência.

³ As “caixas de marabaixo” são instrumentos musicais de percussão, parte fundamental da manifestação cultural do Marabaixo, no Amapá. São tambores feitos de madeira e couro animal, com formato cilíndrico, e desempenham um papel crucial nas celebrações e rituais do Marabaixo.

às vezes, erguidos para cima no momento do giro, ora são embalados pela ginga dos corpos. Os quadris são requebrados e empurrados para frente, para trás e para ambos os lados. (Videira, 2009, p. 102)

Ao longo do percurso proposto pelo artigo, buscaremos construir reflexões que na forma de análise, evidenciam o Marabaixo como dança cultural de força transcendental. Mapear a linguagem do corpo e da dança e evidenciar essas raízes na proposição de leituras da presença do Marabaixo na sua corporeidade, enquanto olhar que documenta a realidade. No afã de registrar a manifestação artística enquanto resistência, dimensionaremos a presença desse fazer estético do movimento como gênese de uma voz que está no corpo, e não somente na boca. Tal qual um ladrão de marabaixo⁴ a dança aqui evoca a ancestralidade de uma narração que dá protagonismo ao corpo. Portanto, parte dessa impermanência antes mencionada é um trajeto que visa ler não só a poética do Marabaixo em sua vertente mais generalista, mas sim, reviver sua ancestralidade numa poética que é única, coletiva e universal. E que está localizada no corpo enquanto movimento e voz.

POR UMA POÉTICA DE RESISTÊNCIA

O Marabaixo, enquanto expressão ancestral da cultura afro-amapaense, configura-se como elemento de resistência, identidade e memória coletiva. Nesse sentido, ao investigar sua existência pelo viés do ato de dançar, há uma necessidade de promover o reconhecimento de sua condição periférica e de contribuir com o fortalecimento de uma crítica voltada à valorização das estéticas negras e amazônicas, em consonância com o compromisso ético de dar voz a sujeitos historicamente marginalizados. Assim a articulação entre a dança e uma manifestação cultural de matriz africana como o Marabaixo, se faz de olhares em que a narrativa dessa celebração é contada pelo corpo, também. Ao propor uma análise do Marabaixo enquanto poética do corpo presente no sentido de resistir, pretende-se ampliar os horizontes da pesquisa acadêmica dando voz a leituras que veem no corpo uma forma de fala, ao mesmo tempo em que se propõe a legitimação dessa manifestação como elemento constituinte da produção simbólica amazônica. Além disso, o estudo contribui para que, a partir da dança como voz, se alimente os debates sobre

⁴ Como se chamam as canções do Marabaixo.

identidade, oralidade e memória. Essa perspectiva dialoga com iniciativas como o Dossiê Marabaixo (IPHAN, 2018), que evidencia em sua proposta, a importância da valorização e do registro das narrativas culturais oriundas das comunidades tradicionais afro-amapaenses e como a dança que compõe o marabaixo é lastro seminal da cultura de resistência que subjaz a manifestação.

Assim sendo, ao propor uma abordagem estética da dança no corpo do Marabaixo a partir da reflexão sobre resistência, salienta-se que para além de refletir o marabaixo como “objeto” de estudo, a proposta é subverter a menção a esta manifestação como algo a ser manuseado tão somente como componente cultural rítmico, afastando-se das leituras que o reduzem a um mero objeto folclórico ou exclusivamente antropológico. Este olhar consiste em analisar como essa manifestação cultural se inscreve de forma orgânica na linguagem poética do ato de dançar, transformando-se em instrumento de resistência, construção identitária e afirmação da negritude no contexto amazônico. Essa afirmação surge então através de um discurso que aqui se respalda na contraposição a oficialidade dos discursos dominantes. E no sentido de ressaltar essa tomada de posição ontológica do que é o Marabaixo enquanto cultura popular, é necessário pensar seu lugar neste espaço de contestação pela resistência, através da dança. Em outras palavras, uma manifestação que é por sua essência contra-hegemônica conforme sintetizam Pedro, Costa e Caleiro, ao afirmar que: “a cultura hegemônica está alinhada com a classe dominante, mas existem culturas que resistem com decorrer do tempo. Estas são chamadas de contra-hegemônicas e envolvem o enfrentamento da luta de classes” (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 135). Assim, o Marabaixo poetizado a partir do corpo que é movimento, se consagra nessa linha que não apenas evidencia a cultura popular, mas essa forma de resistência narrada pela voz do corpo e que “Envolta as várias místicas ritualísticas, traz consigo o significado étnico dos negros no Amapá.” (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 161).

Ao trazer para o centro do debate, não somente a manifestação popular como um todo, mas a perspectiva do corpo como voz que dá o tom à fala da resistência, se evidencia a presença do Marabaixo como recurso simbólico e estrutural da dança como parte de um todo harmônico que celebra a cultura ancestral. Assim sendo, este artigo contribui para uma contestação do cânone estético que limita expressões como a manifestação marabaixeira tão somente a lugares marginalizados. Isso se dará com o diálogo neste trabalho a um fortalecimento de uma crítica

decolonial, comprometida com a valorização de epistemologias outras fundamentadas na vivência e na ancestralidade afro-brasileira. Assim, a poética será de resistência porque engendra em seu âmago um discurso de aspecto epistêmico que nasce não mais do olhar que vem de fora, mas de si, enquanto elemento estruturador de contestação a partir do elemento da dança como possibilidade epistêmica. Logo, a subalternidade enquanto discursividade no âmbito do marabaixo como forma “menor” de expressão cultural começa deverá “ser ameaçada” não mais pela fragilidade de suas concepções equivocadas, mas pela força que uma manifestação evidencia em sua resistência.

Essa prerrogativa nasce a partir de muitas mudanças no âmbito da história, mas é a partir de conceitos como a colonialidade do poder proposto por Quijano (2005) que passamos a refletir de maneira mais epistêmica a condição decolonial que visa desestruturar esse arraigado sistema de olhares e valores marginalizantes. Considerando, pois a colonialidade do poder como este processo de dominação que persiste mesmo após os processos formais da descolonização, que tenta manter estruturas e relações de subordinação entre os centros hegemônicos e os territórios periféricos, ao evidenciar o Marabaixo enquanto elemento deflagrador de uma outra realidade, podemos vê-lo não mais como um discurso contra-hegemônico, tão -somentem, mas como uma epistemologia que visa contestar o *status quo* da suposta civilidade colonial que ainda rasteja em nossas epistemologias.

Neste sentido, o Marabaixo é aqui poética de resistência, porque para além da existência em si enquanto componente cultural articulador de mundos, é também a resistência que se traveste de coletividade, potência e evocação de ancestralidades nas realidades onde se manifestam no “meio do mundo”. E, ao traçar um panorama reflexivo a partir do elemento da dança, evocamos essa poética como uma forma de consolidação de resistência que se faz em sua própria trajetória.

Enquanto manifestação da cultura popular, o marabaixo:

É uma herança cultural que, desde a colonização do Brasil, é praticada pelos afrodescendentes no Estado do Amapá. Portanto, perpassa pela ideia de subalternidade e foi combatida pelo próprio desenvolvimento e progresso civilizatório. A manifestação cultural de matriz afro-brasileira, o Marabaixo, também passou por limitações à sua realização pela Igreja Católica, dentre outras instituições religiosas. Além disso, há estígmas em relação às pessoas que participam dessa celebração, fato que possivelmente

reflete na preponderância da ideologia da cultura hegemônica sobre a cultura subalterna, esta, entretanto, resiste ao longo do tempo. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 136)

E resistir é nossa palavra-chave para entender a manifestação. Mais que uma dança, o Marabaixo é uma forma epistêmica de poder contra-hegemônico. Nossas armas, diria um discurso bélico. Mas aqui mais que este belicismo civilizatório europeizante, o que nos é fundamental entender é como a epistemologia aqui mencionada é mais uma tomada de posição que se arma contra a colonialidade do poder, não para dar voz a quem quer que seja (pelo simples fato de que o verbo dar engendra em sua essência uma permissão que se traveste de “dono do poder de dar voz”), mas sim para que se fale com os outros sem que haja implícito a “permissão” do ato de falar dado pelo outro hegemônico. Neste sentido o falar aqui é o ato de dançar que se faz vivo a partir da poética do que é a cultura do corpo na dança no âmbito do Marabaixo. Afinal, é dentro do escopo da dança como parte do todo que o Marabaixo se completa enquanto cultura de resistência. Assim essa dança é mais que uma celebração folclórica. É cultura que se entende de significações ancestrais. Assim Pedro, Costa e Caleiro enfatizam sua força:

A cultura estabelecida e praticada nos dias atuais pelos afrodescendentes é a dança do Marabaixo. Trata-se de ritual de origem africana que ocorre durante a festa do Divino Espírito Santo e Santíssima Trindade, dentre outros santos da Igreja Católica. Sobre esta continuidade cultural que se pretende tratar, das suas várias significações e ressignificações como marco de resistência dos afrodescendentes formadores das diversas comunidades negras residentes no Estado. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 141)

Para além da imersão na poética de resistência que a dança ecoa em seu “falar”, se faz necessário observar o marabaixo e toda sua dimensão como elemento cultural presente na corporeidade dos dançarinos e dançarinhas que falam enquanto dançam. Analisando-o à luz de sua essência ancestral, assim como buscar em sua visualidade de corpo que dança, vozes poéticas e narrativas que evidenciem o elemento do Marabaixo como forma de mapear a sua existência neste espaço estético e, por conseguinte, sua consolidação como presença nas relações interartísticas que a cultura ancestral tem com o movimento corporal no espaço cultural que contempla o Amapá. E cultura ancestral é para nossas proposições a potente força motriz de resistência.

Para partirmos de uma percepção teórica conhecida do âmbito das análises, pensar em resistência é refletir o seu fundamento naquilo que Alfredo Bosi ambiciona explorar quando afirma que “o sentido mais profundo [de resistência] apela para um força de vontade que resiste a outra

força” (Bosi, 2002, p. 118). Logo, ao pensar uma poética de resistência a partir do Marabaixo e suas implicações na dança, inserimos sua proposição às demandas de uma força que resiste para continuar narrando sua existência na forma de arte, de dança, de cultura popular que é antídoto contra as agruras de um sistema de poder que sempre “narrou” a história do alto de uma epistemologia de poder que é a força contrária ao qual se deve resistir tal e qual o “opor a força própria” a esta força alheia colonial que sempre sacramentou os discursos sobre o mundo.

Daí que, ao tratar de resistência enquanto fenômeno epistêmico necessário para a conflagração de um discurso desestabilizador, a decolonialidade seja uma tônica que deve se tornar essência de qualquer discussão no âmbito do resistir. Para Costa (2018), a decolonialidade visa desestabilizar as hierarquias impostas pela colonialidade do saber, enfatizando assim epistemologias periféricas que nascem de práticas culturais como a que aqui pretendemos afiançar através da dança do Marabaixo enquanto epistemologia que reforça a potência do resistir enquanto movimento ético que dialoga com o estético desde tempos fundacionais do Amapá no qual essa força “contrária” hegemônica já se interpunha como fator de marginalização de um movimento secular de resistência conforme nos ilustram Pedro, Costa e Caleiro:

Com o advento da colonização europeia no Brasil, não era oportunizado aos negros vindos da África expressar a sua religiosidade, com o culto aos Orixás. A prática oficial do Estado era imposta: culto aos santos do catolicismo, ou seja, a sobreposição da cultura branca. Nas senzalas, quando eram colocadas as imagens dos santos, os negros colocavam pedras, galhos de árvores, ervas, conchas, insígnias, águas e contas, criava-se um Pegi (altar dos Orixás) disfarçado. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 142)

Esse contexto histórico dimensiona dois aspectos importantes a serem refletidos: o primeiro é como a história oficial nos legou essa memória para que hoje possamos recountar a jornada do Marabaixo para além de ser essa manifestação que ainda contesta essa marginalização como política cultural excludente, considerando que ao longo da trajetória humana que nos trouxe até aqui, “a resistência das comunidades marabaixeras é histórica, pois no decorrer de toda a sua (re)existência o Marabaixo sobreviveu a vários ataques racistas, preconceituosos e discriminatórios, permanecendo a tradição repassada de geração para geração. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 147). Isso nos leva a um segundo aspecto importante de pensar o marabaixo como uma poética de resistência: contar agora não mais uma história única, conforme enfatiza Chimamanda Ngozi Adichie em *O perigo de uma história única*. A recontextualização das

proposições de Chimamanda se fazem necessária aqui para refletir sobre esses processos de marginalizações. Assim a escritora contextualiza, a partir de sua realidade, o perigo de se contar essa história do ponto de vista único que alimenta deturpações:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder (...) O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. (O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com “em segundo lugar”) Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com “em segundo lugar”. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente. (Adichie, 2009, p. 12)

Assim sendo, comece a evidenciar a dança como componente que dá voz às narrativas ancestrais do Marabaixo e perceberemos outra narrativa. Comece a contar a História do Amapá pelos ladrões de marabaixo e a história será completamente diferente. Comece a evocar a identidade do Amapá pela vestimenta das dançarinas do Marabaixo e a toada vai ser diferente. Comece a cantar sobre o Amapá com as cantadeiras numa Festa do Divino Espírito Santo e a narrativa não mais será oficial, mas de resistência.

Logo, ao refletir a partir das palavras que Chimamanda Ngozi Adichie evoca, retomamos a base que dimensiona este artigo no sentido de fazê-lo cúmplice do que aqui é proposição epistemológica: o marabaixo não só é poética de resistência porque é cultura popular, mas sim porque abraça outras formas de narrar um mundo ancestral. Pois é parte desse recontar a história a partir de uma epistemologia e poética de resistência que visualiza muitos pontos de vistas que estão entoados em cada verso que dança, estrofe que canta e poesia que se faz marabaixo pela voz do corpo que dança de uma das mais importantes manifestações que tem na dança um elemento de resistência.

A DANÇA É UMA VOZ PRETA DO MARABAIXO

Um aspecto essencial na proposição deste trabalho reside no componente memorialístico, afinal, o corpo e a dança, ao longo da história, sempre foram vozes que resistem e, por conseguinte, são ecos orais de vivências estigmatizadas pelo olhar preconceituoso sobre o

Marabaixo. Assim potencializar sua essência é dar voz a quem de direito permite que a tradição marabaxeira resista enquanto cultura. Assim sendo, busca-se, para além da celebração do corpo como dança, uma reivindicação do corpo como voz que ecoa que resiste aos tempos em que esquecer é quase uma tônica. Dança-se para resistir. Assim, a resistência pelo viés da arte se torna ferramenta de impermanência no ato de lembrar pela dança e se propõe a ser lugar de presença do Marabaixo e, ao mesmo tempo, lugar de evocação dessa ancestralidade na forma de divulgação da poética de resistência que sonda esse espaço tão único que é o Marabaixo. A voz que dança não é preta pela simples simbologia do resistir somente, mas sim porque evoca a memória em estado bruto de manifestação da cultura popular que se vê fortemente presente quando se observa sua presença nos rituais que forjam o marabaixo. Observem no trecho em que os autores, ao descrever a ritualística, não podem mencionar o mesmo sem que o elemento linguístico da dança esteja presente.

Na Segunda-feira do Mastro (foto 3), a partir das 6h enfeitam o mastro e o erguem ao lado do Divino. Após **dançam** o Marabaixo até às 12h. À noite ocorre o baile **dançante** para a Santíssima Trindade. No Sábado da Trindade ocorre a quarta festa **dançante**. No Domingo da Trindade é a vez da **dança** (durante o dia) e à noite a novena que continua até a próximo domingo denominado como o Domingo do Senhor, último dia do ciclo. Os marabaxeiros **dançam** até às 18h, com intervalo para a “Derrubação do mastro”. Após, a **dança** recomeça e perdura até a madrugada da segunda-feira (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, grifo nosso, p.145)

A dança, mais que um elemento linguístico que arquiteta as palavras que derivam dela, é parte inerente ao ritual de resistência que compõe a festa. Assim sendo, das poesias de rua que evocam a história do Marabaixo às captações poéticas dos versos que a contextualizam no painel de nossa memória, a busca pelos “tambores em versos”, pelas “palavras que dançam”, pela “escrita dos cantadores” evocadas aqui se forja como um potencial que visa resgatar a experiência da percepção de tão grandiosa manifestação no âmbito da dança como inerente ao ato. Neste sentido o percurso traçado passa pelos lugares de existência dessa manifestação no ato de tornar viva a manifestação enquanto ato poético que é voz a partir da dança. Logo, mais que dimensionar o marabaixo como celebração cultural, é condição essencial pensá-lo enquanto condição de libertação interior que evoca a coletividade do ritual que dá força a resistência do marabaixo. Traçar esse painel em que dança é voz, é potencializar nosso olhar para essa voz que é preta porque resiste, e sobretudo, é manifestação estética de uma dança que se fragmenta em vozes,

pois é coletiva, plural e de todos. Assim, a dança, mais que simbolizar uma voz unívoca, é voz latente de uma ancestralidade coletiva. O corpo que dança na celebração do marabaixo aqui não é solitário, mas é o todo que celebra esse lugar de fala que é a dança do Marabaixo.

Mais que Lugares de fala enquanto resistência, a dança é para o ritual do marabaixo uma poética que persiste, ao serem pensados na condição de existência poética, pois nos ajudam a construir pontes entre a ancestralidade inerente e a cultura que alimenta sua força, configurando em sua essência a potência das vozes e dos corpos negros que poetizam o mundo e se convertem em caminho de abertura para os diálogos entre a arte de se cantar, dançar e viver o Marabaixo em toda sua potencial de ancestralidade da cultura negra que nos forma como povo. Neste caminho, é importante evidenciar a presença do Marabaixo como dança na conjunção de linguagens e lugares de encontros que documentam nossa realidade cultural. Realidade esta que se configura como parte integrante inerente a ontologia de ser do Marabaixo.

No entanto, mais que entender a cultura do Marabaixo a partir da poeticidade dos corpos como vozes, temos que entendê-lo enquanto celebração e suas particularidades. São diversos os vieses propostos, no que tange à abordagem do Marabaixo como este “festejo que acontece todos os anos na periferia da Amazônia para celebrar o Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade dos Inocentes.” conforme enfatiza Bentes (2020, p. 154). O Dossiê Marabaixo (Brasil, 2018, p. 66) pontua algo que nos chama a atenção ao afirmar que “as narrativas míticas sobre a manifestação cultural apresentam-se como lugares pouco explorados, senão pela poesia oral e pela literatura regional exercida no geral pelos próprios detentores. Assim, em que se busca positivar a soma das narrativas orais aos registros históricos” (p. 66), considerando então que esses lugares pouco explorados estão longe de figurarem em um cânone estético onde seja possível perceber pela linguagem do corpo na dança, a presença do movimento cultural marabaixeiro.

Assim, mais que consolidar o Marabaixo como movimento de luta coletiva no que tange à sua imersão no âmbito da oficialidade. O caráter resistente do movimento em defesa do Marabaixo ganha contornos históricos no trabalho de grandes pesquisadores como Fernando Canto, mas o foco, ainda que esbarre em componentes esporádicos que trate de uma literatura onde a manifestação esteja ao centro, o teor histórico é a base. Para ficarmos com dois pontuais exemplos, em *O Marabaixo através da História* (2017) e *A água benta e o diabo* (1998), Canto ambiciona construir um painel histórico que mescla aspectos investigativos de maneira assertiva,

explorando dimensões importantes do debate sobre a resistência do Marabaixo. Em *A água benta e o diabo*, Canto enfatiza essa relação a partir da contextualização tão intrínseca entre a Igreja Católica e o Marabaixo e as formas de resistência e sincretismo que dão vida ao que de fato é a essência do marabaixo:

Nenhuma tradição permanece estática., perene e eterna. Há, portanto, necessidade de movimento que com o passar do tempo a torna dinâmica, impedindo-a da estagnação e morte. E os conflitos promovem a ruptura como consequência imperiosa para sua sobrevivência, restituindo-lhes novos modos de encarar a relação com o sagrado e com o profano, num processo de rearranjo e de renovação constante. Os valores que saem e os novos que entram revigoram-lhe a dinamicidade de que precisa, e permitem-lhe, mesmo sem total eficácia, a sua sobrevivência. (Canto, 1998, p. 35)

Esta leitura nos induziu a uma perspectiva que envereda no entendimento de sua essência, afinal, é preciso encontrar um lugar comum onde a manifestação seja tão genuína que nos faça percebê-la enquanto elemento da realidade e que a presença seja de uma poética que se insira como linguagem corporal através de uma visão de festa menos exótica de manifestação por vezes arraigada em deturpações. Para tanto, é necessário entender os mecanismos de construção de tal manifestação desde sua nomenclatura. Para Pedro, Costa e Caleiro (2020):

A origem o termo Marabaixo tem um significado posto pelas próprias comunidades que as praticam como “mar acima e mar abaixo”, na compreensão do sofrimento dos negros escravizados que atravessavam o Atlântico nos navios negreiros. No entanto, de acordo com o historiador Canto, o significado é *Morabit ou Mourabut*, “sacerdote dos vales”, proveniente do árabe *Morabit*, ou seja, “sacerdote dos malês” (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 141)

Celebração de multidões, marginalizadas e periféricas, o Marabaixo é poético desde o deslumbramento de seu nome. Ainda que haja essa dubiedade quanto a origem nomenclatural, se faz relevante pensar a poeticidade de uma festa que celebra o mar acima e o mar abaixo, o que torna o ritual ainda mais prenhe de elementos ricos em singularidades. Enquanto rito celebrativo, o Marabaixo é festa que ilustra a identidade do Amapá. A ilha que se localiza na linha que atravessa o meio do mundo, é o lugar que evoca a poesia do que é o Marabaixo. É festa de dança, é cantoria que celebra, é festividade de ladrões que evocam a ancestralidade. Ainda em trabalho que investiga o Marabaixo como Patrimônio, Pedro, Costa e Caleiro dizem que:

O Marabaixo é celebrado pelas músicas compostas por membros das comunidades afrodescendentes da área urbana e rural do Estado do Amapá. Envolvendo a dança e a própria composição, os versos são conhecidos como “ladrões de Marabaixo” e retratam os acontecimentos locais e eventos da própria comunidade, do cenário nacional e mundial. É celebrado durante a festa do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade. Neste ponto reside o sincronismo com a religiosidade católica. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p. 142)

Uma festa que se ritualiza na forma de danças e cores, de “ladrões” e musicalidades outras, o Marabaixo é, antes de tudo, uma festa de ancestralidade. Festa onde o negro, como forma de celebrar sua existência/resistência ecoa o ritmo de suas memórias coletivas. Cantos que ecoam a história não oficial, que evocam o que se esconde na marginalidade de uma festa que é de todos e para todos. O que mais potencializa essa dimensão de voz preta que dá vida ao movimento marabaixeiro é essa raiz que está fincada no ancestral memorialístico do povo. As festas nascem à margem, porque existem por e para resistir:

Os negros aproveitavam para fazer suas festividades e oferendas aos seus orixás no momento em que os brancos faziam as suas festas de devoção. Quando não haviam imagens referentes ao culto católico, os africanos e seus descendentes criavam símbolos, como é o caso do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade, representados por coroa de prata e pelas cores vermelho e branco respectivamente (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p.142-143)

E essa resistência enfrenta problemas que em tempos mais recentes consolidam a verve marginalista de políticas institucionais com relação ao marabaixo. Bem antes de ser institucionalizada a partir de políticas de inclusão do mesmo enquanto patrimônio cultural, o marabaixo sempre foi voz dos que foram constantemente posto à margem dessa história oficial. Não por acaso, Canclini vai asseverar em *As culturas populares no capitalismo* (1983) que “(...) [A]s culturas populares são resultado de uma apropriação desigual do capital cultural e realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos” (Canclini, 1983).

Da criação dos espaços de rituais promovidos pelos negros que tornaram tão sincrético o movimento, passando pelo embate constante da igreja católica com relação as celebrações, como Fernando Canto vai explanar em *A água benta e o diabo*, e outras formas de resistir que vão do ato de dançar ao cantar. Para ficarmos num exemplo pontual a respeito das composições dos “ladrões” destaca-se:

As letras das músicas de Marabaixo refletem as resistências enfrentadas pelas comunidades marabaixeras. Tratam das coerções, formas administrativas e ações políticas, bem como retratam discursos proibitivos em torno da manifestação cultural, presentes até os dias atuais, como por exemplo, o fato de atribuir os elementos ritualísticos e simbólicos a atos profanos, magia negra e coisas afins. Notadamente, o processo de higienização étnica para o branqueamento da população, bandeira política de Getúlio Vargas e executada por Janary Gentil Nunes, firmava a ideia de superioridade dos europeus frente aos povos nativos e africanos e também ocorreu no Estado do Amapá em prol do dito desenvolvimento. Nesta Época, o lema do governo era “Sanear, Educar e Povoar”. (Pedro; Costa; Caleiro, 2020, p.149)

Essa dimensão histórica que dá ao marabaixo um contexto de constante processo de resistência acentua sua potência enquanto voz preta que está em constante embate com o *establishment* pois não recua. Pelo contrário: a força que dá seguimento à luta constante dessa manifestação é a mais pontual forma de pensarmos a condição da resistência. Em um contexto histórico distinto aos desmandos de outrora das políticas de “branqueamento” e de exclusão, embates contra as imposições e violências promovidas pela igreja, o marabaixo segue a sina que o define como marca identitária do povo. Uma marca que tem a voz preta. E voz aqui é simbologia pontual para entender a dinâmica de luta contra a hegemonia de quem tanto atentou contra o Marabaixo tentando silenciar essa resistência.

Para Spivak, no clássico *Pode o subalterno falar?* (2010) há uma tentativa constante de tornar a voz do outro um silêncio sepulcral para que não haja a revolta. Sem voz, não há o “barulho” do grito de quem questiona: há o silêncio. Silêncio aqui é simbólico para entender dois pontos de vistas necessários. O silêncio enquanto extremo da singularidade que move os sons das danças e dos “ladrões” a partir da resistência marabaixeira e o silêncio enquanto movimento ético que tenta calar esse mesmo movimento que dá voz aos que resistem. Não se trata de uma luta simplória e maniqueísta de discursos e ideologias, mas sim de uma vertente de combate os discursos coloniais pelo poder da voz que entoa cantos de liberdade na forma estética de uma cultura que resistiu sempre através dessas vozes que entoam cantos e “ladrões”. Essa relação silêncio/“barulho” se configura numa pontual fala de Pedro, Costa e Caleiro quando afirmam que “o som do Marabaixo é estridente, contagiente, mistura lamento e riso, cantado por todos os participantes, é normal, manifestações de gritos que direcionam o cadenciar da dança. (2020, p. 151).

Num paralelo que podemos contextualizar, são talvez, as mesmas vozes que, segundo Spivak, representam “camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de

IAÇÁ: Artes da Cena | Vol. VIII| n. 2| ano 2025
ISSN 2595-2781

exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de tornarem membros plenos no estrato social dominante" (Spivak, 2010, p. 14). Vozes que sistematicamente tentaram silenciar, que tiveram seu emudecimento naturalizado, mas que através da dança do Marabaixo se mantiveram como contrapontos a esses silêncios impostos que tentaram evitar (e fracassaram) o barulho ensurdecedor de vozes e corpos pretos que ainda dançam todas à base das caixas de marabaixo.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

BENTES, Sabrina Natali Silva. "Aonde tu vai, rapaz, por esses caminhos sozinho?": histórias e caminhos do Marabaixo pelas ruas de Macapá—AP. 2020.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. 2002.

BRASIL, Dossiê de Registro Marabaixo. Brasília: IPHAN, 2018.

CALDAS, MACIEL e ANDRADE. MARABAIXO: **Identidade e Cultura de Resistência**, v. 23, n. 1, 2018. Disponível em: >[<http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/3298](http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/3298)<. Acesso em: 02 jun. 2025.

CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANTO, Fernando Pimentel. **A água benta e o Diabo**. Macapá: FUNDECAP, 1998.

CANTO, Fernando Pimentel. **O Marabaixo através da História**. Macapá: PrintGraf, 2017.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179- 192,1995.

COSTA, Sérgio da Silva. **Colonialidade, racismo e gênero na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PAIVA, Aline. Tradição na Amazônia: conheça a história da cidade do meio do mundo. In: Portal da Prefeitura de Macapá. 2022. Disponível em: <https://macapa.ap.gov.br/tradicao-na-amazonia-conheca-a-historia-da-cidade-do-meio-mundo/#:~:text=Macap%C3%A1%20de%20hoje&text=Situada%20na%20regi%C3%A3o%20norte%2C%20a,os%20hemisf%C3%A9rios%20norte%20e%20sul>. Acesso em 09 jul. 2025.

*A DANÇA É UMA VOZ PRETA:: o marabaixo como epistemologia e
poética de resistência*

PEDRO, Juliana Monteiro; DA COSTA, Célia Souza; CALEIRO, Manuel Munhoz. Patrimônio Cultural do Brasil: resistência e (re) existência afro do Marabaixo (Amapá/Brasil). Revista Direitos Culturais, v. 15, n. 36, p. 131-166, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** CLACSO, 2005.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG. 2010.

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

Artigo submetido em 21/08/2025, e aceito em 02/12/2025.