



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

THAIS RIBEIRO DOS SANTOS

**NEGRITUDE EM *BLACK-LABEL*, DE LÉON-GONTRAN DAMAS, E NOS
LADRÕES DE MARABAIXO: CORRELAÇÕES**

Macapá/AP

2023

THAIS RIBEIRO DOS SANTOS

NEGRITUDE EM *BLACK-LABEL*, DE LÉON-GONTRAN DAMAS, E NOS LADRÕES
DE MARABAIXO: CORRELAÇÕES

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras Português-Francês, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal do Amapá, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras Português-Francês.

Orientadora: Dra. Érika Pinto de Azevedo

Macapá-AP

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Mário das Graças Carvalho Lima Júnior – CRB-2 / 1451

S237 Santos, Thais Ribeiro dos.

Negritude em Black-Label de Léon-Gontran Damas e na tradição oral dos ladrões de Marabaixo: correlações / Thais Ribeiro dos Santos. - Macapá, 2023.
1 recurso eletrônico. 65 folhas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Letras / Francês, Macapá, 2023.
Orientadora: Érika Pinto de Azevedo.

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Poesia. 2. Marabaixo. 3. Identidades. I. Azevedo, Érika Pinto de Azevedo, orientadora. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 809.1

SANTOS, Thais Ribeiro dos. **Negritude em Black-Label de Léon-Gontran Damas e na tradição oral dos ladrões de Marabaixo: correlações**. Orientadora: Érika Pinto de Azevedo. 2023. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Coordenação do Curso de Letras / Francês. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2023.

THAIS RIBEIRO DOS SANTOS

NEGRITUDE EM *BLACK-LABEL*, DE LÉON-GONTRAN DAMAS, E NOS LADRÕES
DE MARABAIXO: CORRELAÇÕES

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em
Letras Português-Francês do Departamento de Letras
e Artes da Universidade Federal do Amapá, como
requisito para obtenção do título de Licenciada em
Letras Português-Francês

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Annick Marie Belrose

Prof.^a Dra. Mariana Janaina dos Santos Alves

Dra. Érika Pinto de Azevedo

Macapá-AP ____ de _____ de 2023.

*“O mar vagueia onduloso sob os meus
pensamentos
A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.
O movimento vaivém nas águas-
lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me
a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente naufraga,
mas os fundos oceanos não me
amedrontam
e nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a bóia que me
emerge.
Sei que o mistério subsiste além das
águas.”*

(EVARISTO, 2008, p. 9)

AGRADECIMENTO

Gratidão é a palavra que direciono a mim, Thais, porque em diversos momentos fui tomada pela procrastinação: medo de falhar, sentimento de incapacidade, vontade de desistir. Mas o Eu Sou, aquele em que confio, aquele que me deu toda iluminação devida, me fortaleceu e hoje estou aqui, grata a ele: meu Deus.

Nunca foi meu propósito a grandiosidade, mas me esforcei para ser o suficiente orgulho de minha mãe, Dona Gercina Ribeiro.

Saio da Universidade com um sentimento de dever cumprido, mas que ainda se tem muito a seguir. Eu pude conhecer o mundo através das leituras apresentadas pelos meus mestres. Viajei à Martinica com Aimé Césaire no *Cahier d'un retour au pays natal*, fui à Paris com Gisèle Pineau — *Un papillon dans la cité*, conheci o Haiti através dos olhos de Emmelie Prophète — *Un ailleurs à soi*, enfim, eu dei a volta ao mundo em 80 dias com Jules Verne. Meu agradecimento especial às professoras da literatura francófona e brasileira, ao clube de leituras, que não pude concluir, mas tive a honra e oportunidade de participar.

Pessoas fundamentais estiveram junto a mim, família e amigos mais chegados que irmãos, desses posso citar minhas parceiras de jornada Oliete Ramos, Jamille Avelino. Flávia Reis e Geisy Rodrigues seres humanos incríveis. Tantos outros poderia nomear, obrigada amigas (os).

Gratidão profa. Érika Azevedo, foi quem me apresentou Léon-Gontran Damas, *Black-label* e confiou que poderíamos ir além, ao propor um diálogo com os ladrões de Marabaixo. Obrigada querida professora parceira da turma 2017.2, mesmo com todas as dificuldades, nunca nos abandonou, estou e serei sempre grata.

RESUMO

O objetivo principal deste estudo é identificar possíveis relações entre o poema *Black-Label* (1956) e alguns ladrões de Marabaixo. *Black-Label* é um poema longo que ocupa aproximadamente oitenta páginas na edição lida e dividido em quatro partes numeradas. Já os *ladrões* de Marabaixo são poemas orais musicados, acompanhados das caixas de marabaixo, tambores produzidos por membros das comunidades marabaixas. Para esta pesquisa de natureza qualitativa (Creswel, 2007; Denzin e Lincoln, 2006; Gil, 2021; Prodanov e Freitas, 2013), os procedimentos metodológicos são a pesquisa bibliográfica bem como a leitura e análise dos textos que constituem o seu corpus, em ocorrência, o poema *Black-Label* e quatro ladrões do Marabaixo: *Aonde tu vai rapaz; Senhora minha vizinha; Eu caio, eu caio, eu caio; Marrocos*. Este trabalho também se baseia em textos teóricos que tratam de estudos comparados (Carvalho, 2006; Jobim, 2020), de Léon-Gontran Damas e da Negritude (Azevedo, 2004; Munanga, 2009; Racine, 1983; Rousselet, 2014), do Marabaixo (Pessoa e Venera, 2016; Tartaglia, 2020) e do *ethos* discursivo (Carreira, 2018; Maingueneau, 2008). Os resultados finais apresentam as possibilidades de diálogos entre as duas formas discursivas, texto literário escrito e ladrões orais do Marabaixo. O poema, datado de 1956, inspira reflexões sobre problemas atuais, particularmente no que diz respeito à constituição de uma identidade negra positiva inscrita no protagonismo negro e na quebra de tabus e preconceitos ligados às culturas de origem africana. Esses temas ficam evidentes no contexto do Amapá e, em particular, no Marabaixo, manifestação cultural estética e política que representa a resistência, a luta pela dignidade e pelo respeito pela qual as comunidades do movimento negro lutam há muito tempo.

Palavras Chaves: Poesia. Marabaixo. Identidades. Descolonização

RÉSUMÉ

L'objectif principal de cette étude est d'identifier les liens possibles entre le poème *Black-Label* (1956) et quelques *ladrões de Marabaixo*. *Black-Label* est un long poème qui occupe environ quatre-vingts pages dans l'édition lue et divisé en quatre parties numérotées. Quant aux *ladrões de Marabaixo*, ce sont des poèmes oraux mis en musique et accompagnés des *caixas de marabaixo*, des tambours produits par les membres des communautés *marabaixas*. Pour cette recherche de nature qualitative (Creswel, 2007; Denzin et Lincoln, 2006; Gil, 2021; Prodanov et Freitas, 2013), les procédés méthodologiques sont la recherche bibliographique ainsi que la lecture et l'analyse de textes qui constituent le corpus de la recherche, en l'occurrence, le poème *Black-Label* et quatre ladrões de Marabaixo: *Aonde tu vai rapaz; Senhora minha vizinha; Eu caio, eu caio, eu caio; Marrocos*. Ce travail est également fondé sur des textes théoriques qui traitent des études comparées (Carvalho, 2006; Jobim, 2020), de Léon-Gontran Damas et de la Negritude (Azevedo, 2004; Munanga, 2009; Racine, 1983; Rousselet, 2014), du Marabaixo (Pessoa e Venera, 2016; Tartaglia, 2020) et de l'éthos discursif (Carreira, 2018; Maingueneau, 2008). Les résultats finaux présentent les possibilités de dialogues entre les deux formes discursives, texte littéraire écrit et *ladrões* oraux de *Marabaixo*. Le poème datant de 1956 inspire des réflexions sur des problèmes actuels, notamment en ce qui concerne la constitution d'une identité noire positive inscrite dans le protagonisme noir et dans la rupture des tabous et des préjugés liés aux

cultures d'origine africaine. Ces thèmes sont évidents dans le contexte d'Amapá et, en particulier, à *Marabaixo*, une manifestation culturelle esthétique et politique, représentant la résistance, la lutte pour la dignité et le respect pour lequel les communautés du mouvement noir se battent depuis longtemps.

Mots-clés: Poésie. Marabaixo. Identités. Décolonisation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. APORTES TEÓRICOS PARA POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE BLACK-LABEL E LADRÕES DE MARABAIXO.....	11
1.1 ESTUDOS COMPARADOS.....	11
1.2 NEGRITUDE: BREVE ABORDAGEM DO MOVIMENTO.....	13
1.3 MARABAIXO: ASPECTOS HISTÓRICOS.....	17
1.3.1 Marabaixo, Patrimônio Cultural do Brasil.....	19
2. RECORTES: BLACK-LABEL E LADRÕES DE MARABAIXO.....	21
2.1 BLACK-LABEL.....	21
2.1.1 Trajetória poética, política e militante de Léon-Gontran Damas.....	21
2.1.2 <i>Black-label</i> : um poema de vivências e de revolta.....	23
2.1.3 Canto I.....	24
2.1.4 Canto II.....	28
2.1.5 Canto III.....	33
2.1.6 Canto IV.....	36
2.1.7 Elementos crioulos em Black-Label.....	39
2.2 LADRÕES DE MARABAIXO.....	43
2.2.1 Performances e função social.....	43
2.2.2 <i>Aonde tu vai rapaz</i>	47
2.2.3 <i>Senhora minha vizinha</i>	49
2.2.4 <i>Eu caio, eu caio, eu caio</i>	50
2.2.5 <i>Marrocos</i>	51
3. POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE BLACK-LABEL E LADRÕES DE MARABAIXO.....	52
3.1 ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS.....	52
3.2 A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA.....	54
3.3 A CONSTITUIÇÃO DO <i>ETHOS</i> DISCURSIVO.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS.....	61

INTRODUÇÃO

A presente monografia apresenta resultados de uma pesquisa de Iniciação Científica, dividida em dois planos de trabalho que foram executados em diferentes períodos: “Relações entre o real e o imaginário nas literaturas modernas de língua francesa: estudo de *Black-Label*, de Léon-Gontran Damas” (2019-2020) e “Negritude em *Black-Label* de Léon-Gontran Damas e na tradição oral dos ladrões de Marabaixo: correlações” (2022-2023). A presente monografia é um desdobramento do segundo plano de trabalho e se constitui em uma análise das relações entre os ladrões de Marabaixo (tradição oral) e o poema *Black-Label*, do escritor guianense Léon-Gontran Damas (1912-1978).

Ao ler *Black-Label*, juntamente com as bibliografias complementares, foi possível estabelecer correlações entre o poema e a tradição oral dos ladrões de Marabaixo, particularmente no que se refere ao tema da Negritude como um elemento fundamental de constituição de identidade, memória e orgulho dos povos negros e, ainda, como elemento da luta contra o racismo, o (neo)colonialismo e a violência por eles causada.

O trabalho se justifica uma vez que apresenta a leitura e estudo de *Black-Label*, poema que ainda não tem traduções para o português. Nesse sentido, contribui para a circulação do texto e seu acesso por leitores brasileiros. No âmbito da aprendizagem de língua francesa e das literaturas em língua francesa no Curso de Letras Francês da UNIFAP. O poema de Damas fornece elementos para a compreensão da poesia em língua francesa do século XX e do atual. Desse modo, os acadêmicos terão a oportunidade de conhecer a trajetória de Léon-Gontran Damas que ainda hoje é capaz de inspirar ações e comportamentos contra hegemônicos associados à luta antirracista e anticolonial.

A pesquisa também propõe uma abordagem sobre o Marabaixo, um dos movimentos mais importantes de resistência negra originado no Amapá e, atualmente, um Patrimônio Cultural do Brasil, título concedido pelo IPHAN em 2018. A análise dos diálogos entre o poema e os ladrões de Marabaixo foi possível por estarmos no Amapá, estado que faz fronteira com a Guiana Francesa, e que nos coloca em posição de podermos vivenciar e estabelecer relações entre esses dois espaços que são vizinhos e apresentam significantes correlações se olhadas do ponto de vista de suas manifestações culturais e trocas sociais.

O estudo tem por objetivo geral identificar as possíveis relações entre o poema *Black-Label* e os *ladrões* de Marabaixo. Para tanto, os objetivos específicos visam: 1) caracterizar a Negritude, tal como compreendida por Léon-Gontran Damas e como se apresenta nos *ladrões* de Marabaixo; 2) apresentar uma breve discussão teórica sobre o estudo comparado entre um texto literário escrito e alguns *ladrões* orais do Marabaixo; 3) analisar o poema *Black-Label* (1956) e uma seleção de *ladrões* de Marabaixo a fim de refletir sobre possíveis relações entre esses textos.

Para a pesquisa, adotou-se como procedimento metodológico a investigação qualitativa (Creswel, 2007; Prodanov e Freitas, 2013; Denzin e Lincoln, 2006; Gil, 2021) e a pesquisa bibliográfica nas suas fases de leitura dos textos que constituem o *corpus* da pesquisa – o poema *Black-label* (1956) e os *ladrões* de Marabaixo –, de textos críticos (artigos e livros) e de entrevistas.

Assim, fizeram parte desta pesquisa uma entrevista de 1977 do próprio Damas concedida a Racine (1983) e uma palestra intitulada *Naissance et vie de la négritude* (1968), além de estudos críticos de autores como Azevedo (2021), Césaire (1987), Emina (2014), Hazaël-Massieux (2014), Maximin (2014), Munanga (2009), Ndagano (2014), Ojo-Ade (2014), Racine (1983) e Rousselet (2014) que tratam da literatura da Guiana e particularmente de Léon-Gontran Damas e/ou da Negritude. Além destes, autores tais que Caldas, Maciel e Andrade (2021), IPHAN (2018), Martins (2016), Oliveira (2020), Pessoa e Venera (2016), Sampaio (2021), Tartaglia (2020), Videira (2009) analisam o Marabaixo, sua identidade e cultura de resistência. Carvalhal (2006) é uma autora dos estudos comparados, assim como Jobim (2020), que trata dos estudos comparativos na América Latina e Brasil sob uma ótica não eurocêntrica. Somados a estes, Carreira (2018) e Maingueneau (2008; 2018) analistas do discurso, propõem a categoria do *ethos* discursivo como elemento de construção identitária dos sujeitos no discurso da negritude presente no poema e nos *ladrões*.

Quanto à organização, a monografia possui três capítulos. No primeiro capítulo são apresentados conceitos fundamentais dos estudos comparados e breves abordagens históricas da Negritude e do Marabaixo. No segundo capítulo, recortes de *Black-Label* com algumas possibilidades de leitura do poema e dos *ladrões* de Marabaixo selecionados. O trabalho se conclui pela proposição de alguns diálogos entre o poema de Damas e os *ladrões* de Marabaixo.

1 APORTES TEÓRICOS PARA POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE *BLACK-LABEL* E LADRÕES DE MARABAIXO

1.1 ESTUDOS COMPARADOS

Realizar um trabalho de base interpretativista no campo da literatura possibilita uma leitura semiótica por parte do pesquisador que, por sua vez, recorre às mais diversas experiências para atribuir significados ao seu objeto de estudo. Nesse processo, a comparação está presente, não o simples comparar com vistas a uma conclusão, mas tendo como referência uma base proveniente dos estudos comparados. De acordo com conceito apresentado por Carvalho (2006, p. 08):

a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Dessa forma, a literatura comparada não deve ser vista como sinônimo de comparação pura e simples, mas ser compreendida como um exercício investigativo ou, como menciona Carvalho (2006, p. 08), “um meio, não um fim”. Ainda consoante a autora, essa disciplina tem sua difusão no século XIX, ligada às ciências naturais que, posteriormente, transferem os estudos de comparação aos literários. A expressão “literatura comparada” se firma em definitivo na França.

Para José Jobim (2020, p. 26) a natureza do “comparatismo entre culturas e literaturas já estava presente em obras literárias” do Brasil e, portanto, precede a consolidação da literatura comparada enquanto disciplina. O autor destaca que, no auge do nacionalismo, a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias representa um exemplo de comparatismo. Em outras palavras, pode-se pensar a partir dos conceitos apresentados por Jobim (2020) em uma teoria de literatura comparada ligada ao estabelecimento, ao fortalecimento e à circulação de literaturas nacionais, assim como à superação de limites que a colocava em submissão de domínio cultural dos países centrais.

Percebe-se que tais pressupostos contribuem para a desconstrução de um ideário eurocêntrico em que a literatura comparada estava “vinculada ao atravessamento de fronteiras” europeias e na qual se presumia “a comparação de obras e autores de países diferentes, bem como a presença de valores para

fundamentar esta comparação” (JOBIM, 2020, p. 16). Esses valores eram estabelecidos sob uma perspectiva negativa em que toda produção literária de países colonizados era submetida a uma comparação entre o que tem lá (centro) e que não tem aqui (periferia), a “teoria da falta”, ou de uma reinterpretação de elementos externos “importados” dos grandes centros, a “teoria da aclimatação”.

Contemporaneamente, a literatura comparada apresenta desdobramentos que não devem apresentar limites do tipo “coletar referências e menções implícitas a autores e obras europeias” (JOBIM, 2020, p. 37). Para além, ela deve investigar “que papel têm estas referências e menções”, quais diálogos e interpretações são possíveis de serem realizados a partir de um ponto de vista local, quais representações podem ser estabelecidas a partir do olhar do comparatista.

Ademais, o comparatismo alcançou hoje dimensões que tornam possíveis a comparação entre literaturas, produções artísticas e bens culturais dos mais variados países, como menciona Carvalho (2006, p. 74-75). A literatura comparada possibilita estabelecer relações não só entre textos literários, ela se constitui em estudo que ultrapassa fronteiras, ou seja, “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”. O viés comparatista presente na literatura é, assim, abrangente a múltiplos textos, expressões, conhecimentos, sendo esse um dos fatores que contribuem para que, neste trabalho, a análise das correlações entre a cultura do Marabaixo, especificamente os seus ladrões, e o poema *Black-Label* seja possível.

Ainda segundo a autora, tais relações entre literatura e outras artes encontram espaço no campo dos estudos semiológicos, visto que um dos pressupostos teóricos da literatura comparada parte da observância dos processos que envolvem as intervenções de um leitor quanto aos significados que ele atribui a partir das leituras que realiza, além das experiências vivenciadas no espaço histórico, político e cultural por ele ocupado. De acordo com Carvalho (2006, p. 70) “a obra não pode mais ser vista como algo acabado a deslocar-se intocável no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável por efeito das leituras que a transformam”.

Black-Label e os ladrões de Marabaixo são textos ou discursos que têm marcas de oralidade, apresentam temáticas da Negritude, podendo ser compreendidos como textos de combate, de construção de memória coletiva e de

resistência ao racismo e as mais diversas injustiças sociais. Podem dialogar, uma vez que os sujeitos que dão vozes a esses textos compartilham experiências e sentimentos coletivos.

O trabalho tem seu foco nos possíveis diálogos entre o poema e os ladrões de Marabaixo no que diz respeito à Negritude, seus elementos e suas atualizações, porém, não é intenção restringir o processo comparativo ao que Carvalhal (2006) denomina de “paralelismo binário”, longe disso, pretende-se promover discussões mais abrangentes:

Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista fazendo que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações (CARVALHAL, 2006, p. 51).

Um fator importante para a realização dessas discussões é a compreensão de que o comparatista se insere em um contexto multinacional e multicultural e, desse modo, a comparação não é limitada a um ambiente nacional ou monolíngue. Assim, a literatura comparada contribui para que dialoguem: o Marabaixo, com seus ladrões cujas origens são situadas no século XVIII e em cenário brasileiro amazônico, e *Black-Label*, poema publicado 20 anos após o início da Negritude, que teve sua gênese no início do século XX, em Paris.

1.2 NEGRITUDE: BREVE ABORDAGEM DO MOVIMENTO

Falar sobre a Negritude é um exercício de compreensão do próprio termo, pois defini-lo é saber da impossibilidade de isso ser feito a partir de uma perspectiva única justamente pelo caráter polissêmico que ele assume em diversos contextos históricos.

Fazem parte da gênese da Negritude os movimentos antirraciais nascidos nos Estados Unidos, como o Pan-africanismo, movimento político e cultural que teve como um dos líderes William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963). Os propósitos pan-africanistas eram o protesto à política imperialista na África, a reivindicação da independência dos países africanos e a associação desses territórios independentes.

De acordo com Munanga (2009, p. 46), o Pan-africanismo, “sem pregar a volta para a África dos negros americanos, defendia os direitos deles como cidadãos

da América e exortava os africanos a se libertarem em sua própria terra”. O autor menciona que Du Bois merecia ter o nome de pai da Negritude, porque também defendeu a volta às origens negras e o orgulho racial. Seu livro *Almas negras* "tornou-se verdadeira bíblia para os intelectuais do movimento Renascimento Negro (entre 1920 e 1940)" que, por sua vez, reagia contra estereótipos e preconceitos historicamente disseminados contra os negros (MUNANGA, 2009, p. 47). A “liberdade de se expressar como se é, e sempre se foi”, a defesa de direitos civis, da igualdade e do respeito eram enaltecidas nas obras publicadas pelos escritores do Renascimento do Harlem (o bairro nova iorquino), tais como Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright¹.

É nesse contexto que se passa a falar do orgulho de ser negro e de pertencer à África, sendo esse um dos exercícios da Negritude: o autorreconhecimento, o desalienar-se. O movimento da Negritude no cenário francófono surge especificamente na Paris dos anos 30, onde estudantes negros da África, do Caribe e da Guiana, inspirados pelas lutas antirraciais americanas, tomam consciência de suas condições enquanto homens negros e decidem, por conseguinte, lutar pela valorização cultural e pelo resgate da identidade do povo negro. Como destaca Laurine Rousselet (2014, n.p) “tinham decidido pegar na lama a palavra ‘negro’ para fazer dela sinal de congregação, uma bandeira”.

Em 1935, foi publicada a primeira edição de *L'Étudiant Noir* (O Estudante Negro), jornal cuja orientação era “a questão racial, mais geral e urgente” (FONKOUA, 2016, p. 26). Daí porque Damas, então secretário editorial do periódico, afirmou no primeiro número: “Deixamos de ser estudantes essencialmente martinicano, guadalupense, guianense, africano, malgaxe, para não ser mais do que um único e mesmo estudante negro. Terminada a vida isolada” (DAMAS apud RACINE, 1983, p. 30, tradução nossa)². A palavra Negritude foi, aliás, utilizada pela primeira vez em um artigo escrito por Aimé Césaire para o terceiro número de *L'Étudiant Noir* (*Les Nègreries: conscience raciale et révolution sociale*). De acordo com Azevedo (2020, p. 11), o termo é explorado e tem seu potencial poético e

¹ Quando foi a Paris se tornou amigo pessoal de Léon-Gontran Damas e Léopold Sedar Senghor (MUNANGA, 2009, p. 47). O encontro desses escritores só foi possível graças às irmãs Nardal, Paulette e Jeanne, que publicavam revistas e mantinham um salão literário em Clamart, na região parisiense (KWATERKO, 2017, p. 126). O salão era frequentado pelos escritores afro-americanos do Renascimento do Harlem e por Damas, Senghor e Césaire, além de outros.

² No Francês : On cesse d'être un étudiant essentiellement martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, melgache, pour n'être plus qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos.

transformador expandido nas obras poéticas *Pigments* (1937), de Damas, e *Cahier d'un Retour au pays natal* (1939/1983/2006), de Césaire, as primeiras obras desses autores.

Esse é o ponto inicial do movimento denominado Negritude, do qual Césaire, Damas e Senghor são considerados fundadores e para o qual as revistas e os jornais foram ferramentas fundamentais de propagação. Eles e outros estudantes e escritores negros tiveram coesão suficiente para atribuir uma unidade à Negritude ao mesmo tempo que mantiveram suas particularidades.

Ainda hoje a palavra negro (ou preto) possui conotação pejorativa para alguns. Na língua francesa, até o início do século XX, o vocábulo *nègre* manteve esses significados de desqualificação. Não deixou, entretanto, de constituir o sufixo do neologismo *négritude* justamente porque seus idealizadores tiveram como propósito resgatá-lo e agregar-lhe valor positivo. Desse modo, o movimento também pode ser compreendido como uma intervenção na própria linguagem, uma revolução no próprio discurso a fim de ressignificar o sentido de ser negro/*nègre*, sendo o neologismo e o movimento por ele designado o meio pelo qual se transmitiu tal valorização e a exaltação de uma raça, como mencionou Aimé Césaire (apud COMBE, 2014, p. 35-36, tradução nossa): “a Negritude foi para nós uma reação contra tudo isso: primeiro a afirmação de nós mesmos, o retorno a nossa própria identidade, a descoberta do nosso próprio eu”³.

Léon-Gontran Damas, em entrevista de 1977 a Daniel Racine, afirmou que o objetivo do movimento era triplo:

[...] primeiro, buscávamos reabilitar a raça negra e libertá-la do termo pejorativo “nègre”; em seguida, queríamos denunciar o sistema colonial, em particular o princípio em que se sustentava, a saber, a assimilação pela educação, a alienação dos indivíduos e a sua despersonalização. Enfim, teríamos que liquidar o preconceito de cor e de descolonização (DAMAS, 1977, apud RACINE, 1983, p. 196, tradução nossa)⁴.

³ No Francês: la négritude c'était pour nous une réaction contre tout cela : d'abord l'affirmation de nous-mêmes, le retour à notre propre identité, la découverte de notre propre 'Moi'.

⁴ No Francês: d'abord, nous cherchions à réhabiliter la race noire et à la délivrer du terme péjoratif de 'nègre'; ensuite, nous voulions dénoncer le système colonial, en particulier le principe sur lequel il reposait, à savoir, l'assimilation par l'éducation, l'aliénation des individus et leur dépersonnalisation. Enfin, il nous fallait liquider le préjugé de couleur et de décolonisation.

Damas trata a Negritude como um movimento reivindicatório, político e poético. Contemporaneamente, o movimento possui uma multiplicidade de acepções. Como afirma Munanga no capítulo introdutório do livro *Negritude, usos e sentidos* (2009), definir a Negritude é entender as complexidades interpretativas que estão ligadas ao movimento. Assim, define o autor, existem “usos e sentidos” para ela, que pode ser vista como uma ideologia subjetiva, se pensada sob a ótica do autodeclarar-se negro, reconhecer-se e orgulhar-se disso. Pode adquirir valor político quando uma organização coletiva luta por conquistas de espaços, direitos civis e emancipação. D’adesky (2001, p. 140) menciona que a Negritude vai além da identificação racial:

Ela não somente é uma busca de identidade enquanto forma positiva de afirmação da personalidade, mas também um argumento político diante de uma relação de dominação. Ela serve aos militantes como vetor entre as identidades pessoal e coletiva.

É através do ato reivindicatório e político que a Negritude e suas dimensões subjetiva e coletiva podem ser fortalecidas e escutadas. Também é possível enxergá-la do ponto de vista cultural, pois quando se pensa em retorno à ancestralidade africana está em jogo a valorização de uma origem e, por conseguinte, das manifestações estético-culturais e identitárias daqueles que, tendo sido transplantados para as Américas e particularmente para as Antilhas, arraigaram-se e modificaram-se imprevisivelmente, criouliaram-se, no dizer dos martinicanos Édouard Glissant e Raphael Confiant. Por outro lado, desde sua gênese, a Negritude apresentou-se também como revolução da escrita em língua francesa nas produções literárias de Césaire, Damas e Senghor, que contribuíram de modo particular e complementar com uma reflexão e uma literatura que refletia a visão de um homem negro sobre si mesmo e sobre sua história.

Em um simpósio cujo tema foi *l'influence Africaine sur la Littérature Antillaise*, Damas proferiu uma conferência, *Naissance et vie de la négritude*, em que afirmou que o termo Negritude, tal como compreendido naquele ano de 1968, possuía um sentido vasto e diverso daquele dos anos de 1934-1935 em que a terminologia tinha significados precisos. Para ele,

[...] o negro buscava conhecer a si mesmo, [...] desejava tornar-se um ator de sua história, ator cultural e não simplesmente um objeto de dominação

ou consumidor de cultura. Portanto, nós mesmos assumimos a responsabilidade de concentrar nossos esforços na reabilitação do patrimônio africano (DAMAS, 1968, apud RACINE, 1983, p. 189, tradução nossa).⁵

Em 1956, quase vinte anos após o início do movimento, Damas torna público *Black-Label*, lançado em Paris pela editora francesa Gallimard. Além de ser uma denúncia ao colonialismo, o poema mostra os efeitos da colonização na Guiana Francesa. Esse registro é, entretanto, superado pela atitude de recusa da assimilação, pela “preocupação de ser ele mesmo, e de considerar sua própria história” (BOISDRON, 2016, p. 174).

O Marabaixo, por sua vez, enquanto cultura de resistência, apresenta-se como uma das manifestações que luta pela valorização histórica, cultural e pela permanência das representações de matrizes africanas no cenário amapaense, por isso se pode afirmar que, por meio das cantigas, danças e organização da militância marabaixeira, ele é um instrumento de constituição da identidade negra no Amapá e representa uma das faces da Negritude (PESSOA; VENERA, 2016, p. 03).

1.3 MARABAIXO: ASPECTOS HISTÓRICOS

Se pensarmos em uma origem para o Marabaixo, pode-se dizer que ela está diretamente ligada à presença de pessoas negras trazidas para a região do Amapá. Segundo Martins (2016, p. 28) “os primeiros negros chegaram ao Amapá por volta de 1751”, vieram acompanhando pessoas brancas, as quais o governador do Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, teria enviado para iniciarem o povoamento em Macapá, e os negros para serem utilizados como mão de obra escrava na construção da Fortaleza de São José, visto que o trabalho indígena não teria correspondido ao que se desejava. Martins (2016) destaca ainda que, “os índios não se deixavam escravizar”, muito embora a Fortaleza tenha sido construída primordialmente com a mão de obra de índios e africanos, ambos escravizados.

Nesse contexto de povoamento do estado do Amapá e construção da Fortaleza de São José, constrói-se também o Marabaixo, cujas narrativas remontavam às experiências e memórias desse período. Conforme Martins (2016, p.

⁵ No Francês: [...] le noir cherchait à se connaître, qu'il souhaitait devenir un acteur historique, un acteur culturel et non point simplement un objet de domination ou un consommateur de culture. Nous avons donc pris sur nous-mêmes de concentrer nos efforts à la réhabilitation de notre patrimoine africain.

29) “os primeiros toques das caixas do Marabaixo, em Macapá, foram dados no interior da Fortaleza”. O autor também menciona que o Marabaixo compreende uma soma de várias culturas “a África contribuiu com o ladrão, dança, caixas, indumentárias etc.; [...] os portugueses, com os louvores aos santos; os índios, com as bebidas, a murta, etc.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) define as origens do Marabaixo nos seguintes termos:

As suas origens remontam aos tempos e lugares de significação precisos na elaboração e afirmação da identidade afro-amapaense. Falamos aqui do tempo dos ancestrais que, em meio à condição de vida subumana, caracterizada pela escravidão, conseguiram resguardar suas ideias e, posteriormente, exercitá-las, ainda que ressignificadas a partir do contato com outros símbolos exteriores, possibilitando assim o surgimento, ao longo do tempo, de expressões culturais que marcam a sociedade brasileira de norte a sul, a exemplo o Marabaixo no Amapá (IPHAN, 2018, p.10).

Conforme registro do IPHAN, é possível constatar que a origem da cultura do Marabaixo representa as vozes de um povo que em determinado momento fora amordaçado, mas que vira na prática artística e religiosa uma maneira de libertação e de superação das condições humanamente degradantes a que eram submetidos.

Martins (2016, p. 37) define o Marabaixo como uma cultura híbrida que, por sua vez, representa a cultura vivida e também imaginária. Através dela os sujeitos buscam encontrar uma forma de reformar sua própria cultura. O Marabaixo é uma cultura hibridizada que envolve religiosidade, contudo, é abarrotada de características indígenas politeístas que admitem natureza e cultura, mas não em oposição. O Marabaixo é um evento religioso, mas também lúdico, profano e representa uma hibridização “de linguagens, etnias e culturas, todas com elementos representantes: oferenda, passos, caixas, santos, bebidas, indumentárias, cânticos, etc.”

Funes (2011, p. 198-199) argumenta que “as festas constituíam, para os escravos, um momento de ruptura com a vida cotidiana” e que os espaços de autonomia e a significação da liberdade não se limitavam ao quilombo. Ainda segundo o autor, esses momentos de festejos eram a “oportunidade em que vestiam os seus melhores trajes. Geralmente as mulheres usavam vestidos bufantes e coloridos, esbanjavam sensualidade nas danças do lundu e do carimbó, ao som dos tambores”. Conforme Martins (2016, p. 36), os negros que vieram para a Amazônia

trouxeram sua cultura, religiosidade, suas histórias, habilidades na agricultura e junto a isso “a destreza para as danças e o gosto por festas.”

Funes (2011, p. 199) acrescenta que “valendo-se das festas religiosas, os escravos faziam devoções a seus santos, cantavam seus hinos e dançavam”, manifestavam suas particularidades ao passo que afirmavam e reinventavam suas origens. Todo esse movimento nada mais foi do que a Negritude representada em suas múltiplas facetas.

Ainda sobre o processo histórico de formação do Marabaixo, Caldas, Maciel e Andrade (2018, p. 31) assinalam que “o Marabaixo é uma dança de origem africana trazida pelos negros escravizados vindos da África para o Amapá, sendo atualmente a maior manifestação cultural do estado”. Nesse sentido, o movimento não representa apenas as lembranças da escravidão, mas, sobretudo, o orgulho de uma cor e tudo aquilo que a ela foi infligido. Representa a capacidade de superação dos negros no Amapá e o crescente respeito atribuído à sua história e, ao mesmo tempo, a luta por quebra de tabus e de preconceitos que as comunidades ainda enfrentam, principalmente por quem considera o Marabaixo de maneira pejorativa, notadamente, o seu ritual profano. Sobre isso, Caldas, Maciel e Andrade (2018, p. 32-34) enfatizam que o preconceito está diretamente ligado ao processo de construção do ideário cristão lançado pela Igreja Católica, que desconsiderava toda e qualquer manifestação religiosa que não fosse advinda do cristianismo.

Como bem analisa Tartaglia (2020), a Igreja Católica, através de sua “máquina”, exercia seu poder na tentativa de silenciar e apagar as práticas dos sujeitos negros e de coisificá-los. Nesse “jogo de forças” a resistência operava a contraconduta que é um termo emprestado da teoria foucaultiana (*A ordem do discurso*) para se referir à maneira como os grupos representantes do Marabaixo no Amapá lutaram e resistiram contra os poderes estabelecidos através dos discursos da Igreja católica.

1.3.1 Marabaixo, Patrimônio Cultural do Brasil

Em 2018, o Marabaixo recebeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Tendo sido concedido pelo IPHAN no mês de novembro do mesmo ano, mês dedicado à consciência negra no calendário nacional. O dia 20 de novembro

convoca as lembranças das histórias de lutas que os negros tiveram que enfrentar desde a saída forçada da África até a chegada nas Américas e em terras brasileiras.

Em relação ao reconhecimento do Marabaixo como Patrimônio Cultural, Júnior (2018, p. 10) nota que,

o registro é, antes de tudo, uma forma de reconhecimento e de busca da valorização desses bens por meio de um instrumento legal, no qual se favoreceu um amplo processo de conhecimento, comunicação, expressão de aspirações e reivindicações entre diversos grupos sociais.

A conquista do título é uma verdadeira alegria para o grupo que está à frente da manifestação voltada para a valorização da cultura afro-amapaense, considerando-se a busca pela conquista de espaço e valorização do Marabaixo. O reconhecimento também constitui um marco na história do estado, uma vez que o Marabaixo não se resume apenas à festa profana, ele remete ao passado da formação da sociedade amapaense.

De acordo com o IPHAN (2018) o título se faz importante porque:

O reconhecimento do Marabaixo como bem cultural cujos elementos e narrativas apontam para a presença dos povos africanos na Amazônia, sobretudo no Amapá, contribui para a mudança da perspectiva equivocada que diminui a presença negra na região e cujos desdobramentos sociais e políticos, ao longo dos anos, refletem-se na ausência de políticas públicas efetivas para o atendimento de demandas das populações afro-amazônicas (IPHAN, 2018, p.79).

O reconhecimento do Marabaixo como bem cultural, favoreceu o fortalecimento da cultura afrodescendente e marabaixeira no estado do Amapá, contribuindo para dar novas perspectivas para o movimento, principalmente no âmbito da educação e das políticas públicas, uma vez que o título recebido acrescenta valor à cultura local e evidencia o quanto, por algum tempo, a historiografia desconsiderou o Marabaixo e, conseqüentemente, contribuiu para que a população não conhecesse ou conhecesse apenas parcialmente a sua história. O reconhecimento tornou evidente a quase inexistência de políticas públicas que atendessem às comunidades quilombolas. Porém, a organização da militância trouxe novas perspectivas a partir dos anos 2000, quando surgiram políticas públicas que contribuíram para que a cultura do Marabaixo recebesse em 2018 o título de patrimônio histórico e cultural do Amapá.

2 RECORTES: *BLACK-LABEL* E LADRÕES DE MARABAIXO

O objetivo deste capítulo é apresentar alguns recortes e possibilidades de leituras do poema *Black-Label* e dos ladrões selecionados

2.1 *BLACK-LABEL*

2.1.1 Trajetória poética, política e militante de Léon-Gontran Damas

Léon-Gontran Damas nasceu em 28 de março de 1912 em Caiena, na Guiana Francesa, local onde passou parte de sua infância. Ainda criança, perdeu importantes membros da família, como sua mãe e irmã.

Após a morte da mãe, Damas, teve sua educação sob a responsabilidade de uma tia, Gabrielle Damas, a quem ele chamava carinhosamente de *Man Gabi*. Quando completou 12 anos foi para a Martinica, só retornando à Guiana aos 22 anos. Em 1934 quando, em missão etnológica foi “[...] estudar os costumes dos africanos que se refugiavam nas florestas da Guiana para escapar da escravidão” (RACINE, 1983, p. 197 apud NDAGANO, 2014, p. 280, tradução nossa)⁶.

Na Martinica, em 1924, conheceu Aimé Césaire, os dois estudaram juntos no *Lycée Schoelcher*. Após concluir o ensino fundamental 2 em 1928, Damas foi para a França continuar os estudos no colégio de Meaux. Ojo-Ade (2014) menciona que foi nesta comuna que Damas vivenciou sua primeira experiência de racismo quando foi interpelado pelo diretor que lhe perguntou se o seu pai era um prisioneiro, fazendo menção ao fato de a Guiana Francesa ter abrigado uma prisão colonial da França. Foi em tom de ironia que ele respondeu: “Se meu pai fosse um condenado, eu seria tão branco quanto você. A Guiana é o depósito dos condenados, mas a França é de fato a fábrica” (OJO-ADE, 2014, p. 29, tradução nossa)⁷.

Em 1929, se estabeleceu em Paris, segundo Maximin (2014, p. 18), Damas se matriculou no curso de direito para agradar aos familiares que desejavam que ele fosse “notório e notável.” O poeta também quis aprender outras línguas como línguas orientais, o russo, o japonês e o inglês.

⁶ No Francês: [...] étudier les mœurs de tribus africaines réfugiés dans la forêt guyanaise pour échapper à l’esclavage.

⁷ No Francês: Si mon père était bagnard, je serais aussi blanche que vous. La Guyane est le dépôt des bagnards mais la France en est bien la fabrique.

Ainda em Paris, entre os anos 1930-1934, ocorre o reencontro com Aimé Césaire; é também quando conhece Léopold Sédar Senghor, estudante senegalês. Nesse período, os três começaram a frequentar os círculos literários que reuniam diversos estudantes vindos do Caribe, da Guiana, da África e escritores afro-americanos. Incitados pela consciência racial que ora adquiriam, esses estudantes e escritores questionavam a dominação cultural europeia e o fato de a Europa ser admitida como modelo de produção intelectual.

Foi a partir dessas reuniões de estudantes, escritores e intelectuais diversos que, em 1931, o Dr. Léo Sajous, haitiano, e as irmãs Nardal, Paulette e Jeanne, da Martinica, criaram a *Revue du Monde Noir* (Revista do Mundo Negro), concentrada na questão ética e identitária. Um ano depois, em 1932, alguns estudantes negros martinicanos publicaram a revista *Légitime Défense* (Legítima Defesa) (RACINE, 1983, p. 28). Ligada ao surrealismo, essa revista de um único número apresentou-se como um manifesto contra o eurocentrismo e uma crítica ao mundo capitalista e burguês; defendia ainda uma literatura propriamente antilhana, reveladora da identidade do homem negro (AZEVEDO, 2020).

No período que sucede a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Damas atuou fortemente em oposição ao militarismo e ao fascismo. Enquanto servia de soldado na guerra testemunhou a discriminação racial e a segregação contra negros, judeus, martinicanos (MAXIMIN, 2014, p. 23). Nesse período, *Black-Label* foi parcialmente escrito.

Finalizada a guerra, Damas constrói entre os anos de 1947 a 1951 uma breve carreira política na Guiana, sendo nomeado deputado para substituir o então eleito René Jadfard que faleceu em um acidente de avião.

Em 1956, veio a público *Black-Label*, poema escrito em francês, permeado de elementos em crioulo da Guiana e da Martinica, e que conta com aproximadamente 1.845 linhas ou versos e 80 páginas e se divide em quatro partes ou cantos nomenclatura de Racine (1983) que é utilizada neste trabalho.

A obra poética de Damas, tem a seguinte ordem de publicação: *Pigments* (1937), *Graffiti* (1952), *Black Label* (1956), *Névralgie* (1966). Ele publicou também a coletânea de contos *Veillées noires: contes nègres de Guyane* (1943) e o ensaio *Retour de Guyane* (1938).

2.1.2 *Black-label*: um poema de vivências e de revolta

Conforme Rousselet (2014), diversos temas da Negritude constituem os cantos de *Black-Label*, dentre esses a deportação dos negros para as Américas. Um trecho no início do primeiro canto do poema diz: em “[...] Paris – o Exílio/ meu coração mantém vivo/ a dupla lembrança/ do primeiro despertar para a beleza do mundo/ e do primeiro *Nègre* morto na linha/ morte sobre a Linha [...]” (DAMAS, 2011, p. 12, I, tradução nossa)⁸. O trecho apresenta elementos da biografia do autor. Para Racine (1983), Damas, que se encontrava em Paris desde o fim de 1920, pensa em seu despertar para a vida e para a poesia na Guiana, mas também no “primeiro negro morto” na Linha, isto é, “na travessia do Atlântico em direção” ao cativeiro nas Américas, na Guiana e nas ilhas do Caribe, chamadas no poema de “Ilhas da Morte-Viva” (*Isles de la Mort-Vive*).

A atitude do eu-lírico é a de narrar memórias individuais e coletivas, denunciar as violências que sofreu e as sofridas por todos os negros tirados de sua comunidade de origem. Nesse mesmo sentido, Gyssels (2014, p. 88) pontua que o primeiro canto de *Black-Label* é uma ampla abertura em que Damas “alinha seus ‘desastres’ pessoais com o destino de toda sua comunidade pan-negra: ele vai mergulhar cada vez mais no passado”.

De acordo com Racine (1983, p. 129), um aspecto particular de *Black-Label* é que o autor associa o amor, o sentimentalismo e a nostalgia, aos inúmeros elementos que compõem o tema da Negritude. Para Maximin (2014), a obra se constitui em um poema de revolta e amor, uma vez que os movimentos proporcionados pela leitura levam o interlocutor a perceber as mudanças de espaços, humor e sentimentos do eu-lírico: “Damas é um dos mais incompreendidos, um dos maiores poetas deste século em nosso terceiro mundo e em nossa poesia caribenha. Ele é para mim o poeta da sinceridade absoluta, do desnudamento [...]. O único que ousou falar de amor em plena descolonização” (MAXIMIN, 1998, p. 214-215 apud HAZAËL-MASSIEUX, 2014, p. 133, tradução nossa)⁹.

⁸ No Francês: [...] Paris/ — l’Exil/ mon coeur maintient en vie/ le regret double/ du tout premier éveil à la beauté du monde/ et du premier *Nègre* mort à la ligne/ mort sur la Ligne [...]

⁹ No Francês: Damas [est] um des plus méconnus, un des plus grands poètes de ce siècle dans notre Tiers Monde et dans notre poésie caribéenne, [...]. Il est pour moi le poète de la sincérité absolue, de la mise à nu [...]. Le seul qui ait osé parler d’amour au milieu de la colonisation.

Na composição do poema, Damas utiliza o francês padrão, os crioulos da Guiana e da Martinica e o inglês, que pode ser notado no título do poema, *Black-Label*. Esse título faz parte de um refrão que aparece nos cantos I, III e IV do poema: “BLACK-LABEL/ para não mudar/ Black-Label/ para quê mudar” (DAMAS, 2011, p. 11, tradução nossa)¹⁰. Racine (1983, p.117) precisa que o termo é o nome da marca de Whisky cuja etiqueta faz lembrar o modo particular e pejorativo como os negros são rotulados.

2.1.3 Canto I

Racine (1983) descreve que o poema, especificamente na sua primeira parte, apresenta problemáticas que em certa medida influenciaram toda a sua composição. Sobre isso, Racine (1983, p. 117) afirma que o início do primeiro canto situa contextos geográficos, históricos, culturais e humanos que se identificam àqueles do poeta:

NA TERRA DOS PÁRIAS
um primeiro homem veio
na Terra dos Párias
um segundo homem veio
na Terra dos Párias
um terceiro homem veio

Desde então

Três Rios
três rios correm
três rios correm nas minhas veias

BLACK-LABEL PARA BEBER
para não mudar
Black-Label para beber
para quê mudar
(DAMAS, 2011, p. 11, I, tradução nossa)¹¹

O contato entre brancos, negros e povos originários decorrente da colonização aparece nestes versos iniciais do poema: três grupos étnicos (África, Europa, América), *Três Rios* constituem o eu do poema e a Guiana. São “três

¹⁰ No Francês: BLACK-LABEL À BOIRE/ pour ne pas changer/ Black-Label à boire/ à quoi bon changer

¹¹ No Francês: SUR LA TERRE DES PARIAS/ un premier homme vint/ sur la Terre des Parias/ un second homme vint/ sur la Terre des Parias/ un troisième homme vint// Depuis// Trois Fleuves/ trois fleuves coulent/ trois fleuves coulent dans mes veines// BLACK-LABEL À BOIRE/ pour ne pas changer/ Black-Label à boire/ à quoi bon changer

continentes para formar um único homem” (MAXIMIN, 2014, p.15) que carrega como traço genético a mestiçagem.

Césaire (1978, p. 26 apud RACINE, 1983, p. 209) afirmou que Damas foi o primeiro dentre todos os poetas da Negritude que tratou de “raça, etnia, país” nas Antilhas-Guiana. O próprio Damas avaliou que objetivo da Negritude não era transformar o patrimônio africano em uma espécie de museu, mas sim recorrer a ele com vias a reinventar formas sólidas de sobrevivência no presente. Para além deste, o objetivo era suscitar a consciência racial do homem negro para que esse tivesse orgulho de si e estivesse apto a lutar pela sua valorização e por espaços sociais dignos:

Não era de forma alguma nossa intenção ressuscitar uma África do passado, transformar o futuro numa espécie de museu. Mas acreditávamos que a vida só podia assentar numa consciência do passado, uma consciência clara, crítica e certamente seletiva (DAMAS, 1968, apud RACINE, 1983, p. 189, tradução nossa)¹².

Na primeira parte do poema também é possível encontrar questionamentos sobre a responsabilidade que negros e seus descendentes assumiram diante da dominação, sobre até que ponto aceitaram ser dominados e em que medida demonstraram orgulho por suas origens. Ojo-Ade (2014) menciona que “Damas não ataca somente racistas, mas também e de forma contundente, os Negros e mulatos que se entregaram ao mito da superioridade defendida por seus professores” (OJO-ADE, 2014, p. 69, tradução nossa)¹³.

Em *Black-Label*, o eu-lírico demonstra um distanciamento entre ele e os que aceitaram a política de assimilação, alienaram-se. Estes são designados pelo pronome *ceux* (aqueles):

[...]
aqueles, falemos deles
que choram de raiva e vergonha
de nascer nas Antilhas
de nascer na Guiana

¹² No Francês: Il n’était nullement de notre intention de ressusciter une Afrique du passé, de transformer l’avenir en une sorte du musée. Mais nous pensions que la vie ne pouvait être fondée que sur une prise de conscience du passé, une prise de conscience claire, critique et certainement sélective.

¹³ No Francês: Damas ne s’attaque pas seulement aux racistes blancs, mais aussi – et parfois, d’une façon plus tranchante – aux Noirs et mulâtres qui s’adonnent au mythe de la supériorité prôné par leurs maîtres.

de nascer em qualquer lugar que não seja a borda
do Rio Sena ou do Ródano
ou do Tâmisia
do Danúbio ou do Reno
ou do Volga

Aqueles que nascem
aqueles que crescem no Erro
aqueles que permanecem no erro
aqueles que morrem como nasceram
filhos de macacos
filhos de cachorros

Aqueles que recusam uma alma
aqueles que se desprezam
aqueles que não tem para si mesmo e pelos próximos mais do
que vergonha e covardia

Aqueles que renunciam uma vida plena de homens
para não ser
mais que sombra de sombras

Aqueles que negam a si mesmo
vigiam-se
desesperam-se
e se lamentam

Aqueles que atacam seus próprios cabelos para não ondularem
sob a brisa embalsamada
como espigas de trigo dourado dos países temperados que inventam os
livros

Aqueles que querem que seus narizes que todo o peso do Céu esmaga
tenham uma forma menos achatada
massageando-o
massageando-o novamente ao dormir
com a gordura bovina do Brasil
da República Dominicana
de Porto Rico
da Venezuela

Aqueles que acreditam que podem afinar os lábios
mordendo-os
até sangrar
durante todo o dia

Aqueles que tratam a si mesmos
de selvagens
negros sujos

[...]

(DAMAS, 2011, p. 16-18, I, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ No Francês: [...] ceux parlons-en/ qui vagissent de rage et de honte/ de naître aux Antilles/ de naître en Guyane/ de naître partout ailleurs qu'en bordure/ de la Seine ou du Rhône/ ou de la Tamise/ du Danube ou du Rhin/ ou de la Volga// Ceux qui naissent/ ceux qui grandissent dans l'Erreur/ ceux qui poussent sur l'erreur/ ceux qui meurent comme ils sont nés/ fils de singes/ fils de chiens// Ceux qui se refusent une âme/ ceux qui se méprisent/ ceux qui n'ont pour eux-mêmes et leurs proches/ que honte et lâcheté// Ceux qui renocent une pleine vie d'hommes/ d'être/ autre chose qu'ombre d'ombres// Ceux qui se renient/ se surveillent/ se désespèrent/ et se lamentent// Ceux qui se prennent eux-

Nesse trecho do poema, pode-se compreender que *aqueles* se encontravam em estado de alienação cultural e não se enxergavam como pessoa negra, sentiam vergonha da coloração da pele, da textura do cabelo, enfim, dos traços físicos tão depreciados. Buscavam descaracterizar-se, seja por meio de vestimentas e de comportamentos, seja pela modificação de traços físicos, como alguns homens e mulheres que alisavam os cabelos para terem alguma semelhança estética com os modelos eurocêntricos. A postura de distanciamento adotada pelo eu poético confirma os sentimentos compartilhados por Damas que, de acordo com Ojo-Ade (2014, p. 66), sentia vergonha por seus compatriotas que acreditavam quando professores afirmavam que, através da educação ocidental, os “jovens colonos se transformariam em franceses de cor”.

Segundo Ojo-Ade (2014, p. 74), não se deve limitar os textos de Damas a meras constatações sobre racismo, pois o que ele realmente buscava era retratar o homem. Assim, para Damas “a Negritude, seria, um grito de liberdade, uma afirmação da cultura negra, como um trampolim usado pelo povo para agir na plenitude de sua humanidade” (OJO-ADE, 2014, p. 70, tradução nossa)¹⁵. Ser humano, naquele contexto, era se libertar dos efeitos da colonização, tais como os sentimentos de inferioridade e de marginalização da identidade negra, como é notado na passagem “J’AI SAOULÉ MA PEINE” (EU EMBEBEDEI A MINHA DOR):

Morte ao Preguiçoso
 ao piolho
 morte ao Flagelo
 ao louco
 [...]
 (DAMAS, 2011, p. 16, I, tradução nossa)¹⁶

O eu-lírico lembra-se dos termos injuriosos, xingamentos destinados àqueles que não entenderam o valor de sua cultura. O poeta busca reconciliar seu povo consigo mesmo.

mêmes aux cheveux de ne point onduler/ sous la brise embaumée/ comme épis de blé d'or des pays tempérés qu'inventet les livres// Ceux qui voulant à leur nez qu'écrase tout le poids du Ciel/ une forme moins plate/ se le massent/ le remassent au coucher/ à la graisse de boeuf du Brésil/ de Dominicanie/ de Porto-Rico/ du Venezuela// Ceux qui croient pouvoir s'amincir les lèvres/ à se les mordre/ jusqu'au sang/ à longueur de journée// Ceux qui se traitent eux-mêmes/ de sauvages/ sales nègres [...]

¹⁵ No Francês: La Négritude serait donc un cri de liberté, affirmation de la culture noire, en tant que tremplinn dont se sert le peuple pour agir dans la plénitude de son humanité.

¹⁶ No Francês: Mort au Cancro/ au pou/ mort au Chancre/ au fou [...]

2.1.4 Canto II

Quanto ao segundo canto, pode-se dizer que o poeta retrata lembranças de sua infância em Caiena, fala de seus amores, ao passo que critica preconceitos raciais e busca elevar o conceito do que é ser negro. Quando a temática da infância aparece nesse segundo momento do poema, Gyssels (2014) destaca que o trecho pode ser uma reescrita do poema *Hoquet* (Soluço), presente na coletânea *Pigments* (1937), em que o poeta descreve como a experiência da educação colonial foi traumatizante para ele.

O trecho que se inicia com “LE BEL ENFANT DE CHŒUR” (UM BELO COROINHA) trata de uma recordação específica da infância. O eu lírico volta para o espaço onde foi inserido na doutrina cristã, cujos ensinamentos o impediam de ser uma criança livre, dotada de espontaneidade para ser plenamente humano. Ojo-Ade (2014, p. 63) menciona que, em “Hoquet”, Damas apresenta o cristianismo como uma religião “antinatural” ou “anti-humana”, visto que ao longo do poema o garoto é impedido de viver plenamente, tal como notado na seguinte passagem de *Black-Label*:

UM BELO COROINHA
 muito gentil
 muito lindo
 muito fofo

O belo coroinha
 em caramelo
 casula vermelha
 sapatos envernizados
 que eu lembro ter sido
 no limiar grandioso
 dos altares onde choviam
 rosas desfolhadas
 rosas perfumadas
 rosas de incenso
 milagrosas
 imaculadas
 registradas
 no Corpus Christi
 dos anos passados e falecidos
 (DAMAS, 2011, p. 38, II, tradução nossa)¹⁷

¹⁷ No Francês: LE BEL ENFANT DE CHŒUR/ tout plein gentil/ tout plein joli/ tout plein mignon// Le bel enfant de chœur/ en caramel/ chasuble rouge/ souliers vernis/ qu'il me souvient d'avoir été/ au seuil grandiose/ des reposoirs sur qui pleuvaient/ roses effeuillées/ roses parfumées/ roses d'encens/ miraculées/ immaculées/ matriculées/ à la Fête-Dieu/ des ans passés et trépassés

O poeta mais uma vez estigmatiza a religião e as proibições impostas por ela e faz uma metáfora da burguesia negra alienada. A imagem transmitida no excerto, figura um mimetismo, pois quem são os coroinhas, senão auxiliares dos padres? Usam vestimentas parecidas, batinas e “casulas vermelhas”, tal qual o eu-lírico em *Black-Label*: o coroinha deve ter postura ilibada, ter respeito para com os sacerdotes e tudo o que envolve a igreja.

Damas revive suas experiências de amor. Conforme Gyssels (2014), essa segunda parte é repleta de expectativas e apelos adiados, em vários trechos as cenas podem confundir sonho e realidade. Um exemplo disso é a passagem com Sicy-Chabine, uma negra de pele clara e de cabelos crespos dourados, personagem da infância a quem o eu-lírico propõe uma conversa imaginária ao telefone logo na abertura do segundo canto:

ALÔ ALÔ
 Alô Sicy
 Sicy-Chabine
 AQUI Limbé

Queres que joguemos
 o jogo da nossa infância divertida
 diz
 queres que joguemos
 o jogo do beijo-puro
 beijo-na-testa
 beijo-nunca na boca
 (DAMAS, 2011, p. 37, II, tradução nossa)¹⁸

No fragmento, o sujeito poético repete três vezes a saudação *alô*, o que pode indicar um problema na comunicação entre as duas pessoas. O eu-lírico está tomado pelo álcool e por *Limbé*, um sentimento nostálgico provocado pela falta de Sicy-Chabine; possivelmente, na condição de exilado, sente falta desse amor que está distante. Conforme Gyssels (2014, p. 91), em Damas, “os sentimentos de *Spleen*, falta, decepção no amor” são denominados *Limbé*, uma palavra polissêmica que pode também indicar uma “zona de fronteira entre o discurso consciente e o discurso inconsciente”, assim como ocorre no fragmento apresentado. Realidade, sonho e delírio se confundem, sendo *Limbé* uma espécie de fio condutor da transição entre consciência e embriaguez.

¹⁸ No Francês: ALLO ALLO/ Allo Sicy/ Sicy-Chabine/ ICI Limbé// Veux-tu que nous jouions/ au jeu de notre enfance enjouée/ dis/ veux-tu que nous jouions/ au jeu du baiser-pur/ du baiser-pur-le front/ du baiser-jamais sur la bouche

Outra figura feminina é evocada pelo eu-lírico que, dessa vez, é levado pelo delírio ao encontro de Ketty, a loira e bela americana:

Em uma cama aparentemente desarrumada
eu cantarolava minha impotência
indiferente
surpreso entretanto por naquele momento
KETTY estar lá
loira
linda
e nua

E meu desejo abominável de Há pouco
não era mais agora
que uma pobre
pobre coisa
pobre coisa morta

Preso a sua armadilha
preso a sua presunção
a seu desdém de Há pouco quando meu desejo abominável por Ela
lhe deixava prever pelo cansaço se necessário o estupro
KETTY linda
KETTY loira
KETTY nua
foi riscar o grande quadro verde
ESTAVA EU CERTA EM DIZER
NUNCA
COM
VOCÊ

E depois que ela fechou as aspas
nestas palavras pesadas de significado
pesadas de presunção
KETTY voou pela claraboia
linda loira e nua
(DAMAS, 2011, p. 46, II, tradução nossa)¹⁹

O cenário evocado é o encontro de dois amantes no prelúdio do ato sexual que não ocorre. Trata-se de uma ilusão, posto que Ketty foi um amor proibido que o rejeitou e que, portanto, representa desejos que o sujeito poético não consumiu devido principalmente a questões raciais.

Parece que no momento em que o eu-lírico admite sua impotência diante de Ketty, ela vê a oportunidade de reafirmar, escrevendo no quadro, que a relação deles era impossível. Gyssels (2014, p. 92) comenta que Ketty, a americana ou

¹⁹ No Francês: À même un lit défait d'allure/ je fredonnais mon impuissance/ indifférent/ surpris pourtant qu'à l'instant même/ KETTY fût là/ blonde/ belle/ et nue// Et mon odieux désir de Naguère/ n'était plus maintenant/ qu'une pauvre/ pauvre chose/ pauvre chose morte// Prise à son piège/ prise à sa morgue/ à son dédain de Naguère où mon odieux désir d'Elle/ lui laissait entrevoir de guerre lasse au besoin le viol/ KETTY belle/ KETTY blonde/ KETTY nue/ s'en fut crayonner au grand tableau vert/ AVAIS-JE EU RAISON DE DIRE/ JAMAIS/ AVEC/ VOUS// Et après qu'elle eut fermé les guillemets/ sur ces mots lourds de sens/ lourds de morgue/ KETTY s'envola par la lucarne/ belle blonde et nue

européia, esteve em visita a Paris e encontrou Damas, ambos exilados; o que os separava era, de fato, a cor da pele. A lembrança dessas duas mulheres incomoda o eu-lírico, por expor o peso das relações interraciais que, naquele contexto de colonização, era um tabu que, no entanto, o autor de *Black-Label* assume a responsabilidade de expor e combater. Ainda de acordo com Gyssels (2014, p. 76), em Damas é possível perceber “que as subjetividades sexuais, o binário masculino/feminino e suas associações forte/fraco, dominante/dominado são os mais combatidos”.

Depois de sentir a ausência de Sicy-Chabine e ser rejeitado por Ketty, o eu-lírico de *Black-Label* elege uma terceira musa denominada Elydé, “dois seres combinados em um só ser” (DAMAS, 2011, p. 44, II, tradução nossa)²⁰, uma idealização do poeta, que existe apenas nos seus sonhos. Racine (1983) menciona que Damas parece associar a mulher à sua terra natal, que ele encontra no exílio. Trata-se de uma idealização construída na linguagem poética. Como destaca Gyssels (2014), a palavra Elydé constitui-se em um anagrama criado por Damas e pode ser compreendido também como *eludée* (fugir/ evitar), ou seja, algo que falta, foi retirado, está ausente e estabelece-se como “dois seres combinados em um só ser eternamente sozinho” (DAMAS, 2011, p. 44, II, tradução nossa), como se pode perceber na seguinte passagem:

Entregue a seu jogo
mas com uma voz que não era mais a sua
mas sim a de
Sicy-Chabine
encontrada em Ketty
YDÉ me disse
YDÉ me disse

— Escondida e protegida
seguí a jogada
mas me chamo ELYDÉ
e porque me chamo e sou ELYDÉ
quero que me acompanhes aos banhos
sem por isso te sentir obrigado a dissimular
a alegria de me ver novamente desde Abril
já setembro

Não vamos aos banhos
em traje de festa
e eu te quero
quero te ver na mesma estrada que leva para lá
como eu te teria visto esta noite na rua Fontaine

²⁰ No Francês: deux êtres confondus en un seul être à jamais seul

(DAMAS, 2011, p. 47, II, tradução nossa)²¹

O excerto mostra a idealização do poeta que, no ápice da solidão, funde na linguagem poética Sicy-Chabine e Ketty, compondo assim o nome de uma terceira mulher, Elydé, que primeiramente aparece como Ydé para, em seguida, ter acrescido ao seu nome o prefixo “EL” (resultado do apagamento do morfema *le* de *elle*, “ela” em francês).

No fragmento destacado, o pronome feminino “Ela” (*elle* em francês) foi utilizado para formar o nome de uma mulher ideal a quem o sujeito poético decidiu amar. Mesmo sabendo que se trata de uma ilusão, ele a espera, conversa com ela e expõe seu desejo de encontrá-la na *Cabane Cubaine*.

De acordo com Racine (1983, p. 120), enquanto evoca seus amores e conquistas, o eu-lírico é tomado pela preocupação que sempre está presente em seu subconsciente, “a saber, a vingança de sua raça”. Ao ouvir as músicas na Cabana Cubana o poeta experimenta diversas sensações e sentimentos, dentre eles dor, tristeza, saudade, e com isso surge a ideia de revolta. O eu-lírico faz, assim, uma espécie de convocação a todos que carregam na pele as marcas da discriminação racial:

Que esperamos nós
os mendigos
os poucos
os nada
os cães
os fracos
os *nègres*
para bancarmos os loucos
mijar
sem parar
na vida
estúpida e besta
que nos é dada
a nós os mendigos
a nós os poucos
a nós os nada
a nós os cães
a nós os fracos
a nós *nègres*
(DAMAS, 2011, p. 50, II, tradução nossa)²²

²¹ No Francês: Toute à son jeu/ mais d'une voix qui n'était plus sienne/ mais bel et bien celle/ de Sicy-Chabine/ en Ketty retrouvée/ YDÉ m'a dit/ YDÉ m'a dit// — À l'abri du paravent/ j'ai suivi la manœuvre/ mais je m'appelle ELYDÉ/ et parce que je m'appelle et suis ELYDÉ/ j'entends que tu m'accompagnes aux bains/ sans pour autant te croire obligé de dissimuler/ la joie de me revoir depuis Avril/ déjà septembre// On ne va pas aux bains/ en tenue de soirée/ et je te veux/ je te veux voir sur la route qui y mène/ tel je t'aurai vu ce soir de rue Fontaine

A passagem é um chamado à reação, que convoca para não mais aceitar humilhações e imposições, mas isso depende do esforço coletivo.

É nessa agitação que termina o segundo canto. O eu poético está no bar Cabana Cubana e o ambiente proporcionado pelo movimento dos dançantes e pelo som das músicas o levam a concluir que Paris deve agradecer à África, uma vez que a beleza, a vida humana e seus valores (a sabedoria, a resistência, a coragem, a paciência, a ironia, o charme, a magia, o amor, o rebolado, a dança, o ritmo, a arte, o movimento, o riso, a alegria, a paz, a vida) são, conforme Racine (1983, p. 122), exclusivamente *nègres*: “Nunca o Branco será *nègre*/ pois a beleza é *nègre*/ e *nègre* a sabedoria/ pois a resistência é *nègre*/ e *nègre* a coragem [...]” (DAMAS, 2011, p. 51, II, tradução nossa)²³.

A fórmula final do canto II é “O Branco na Escola do Negro” (DAMAS, 2011, p. 53, tradução nossa)²⁴, fórmula que, mais uma vez, demonstra a postura destemida do eu lírico em elevar os atributos negros, mantendo os dois polos da hierarquia colonial, mas invertendo-os, ironizando a história oficial e sua barbárie.

2.1.5 Canto III

A terceira parte de *Black-Label*, como as duas anteriores, descreve sobre a condição de ser negro em uma sociedade refém da herança colonial. De acordo com Gyssels (2014, p. 78), toda a composição do poema demonstra o quanto é difícil ser livre do passado da escravidão e da colonização e isso é visto nas obras do autor, que se identifica à uma ancestralidade e compartilha dores, transmitindo-as através da sua escrita.

O canto III apresenta uma cena em um bar, que pode ser a Cabana Cubana. A cena se inicia com a descrição dos sons e a troca de olhares entre uma mulher e o poeta: “– TU ESTAVAS NO BAR/ [...] eu te olhava beber um Canadian Club”

²² No Francês: Qu’attendons-nous/ les gueux/ les peu/ les rien/ les chien/ les maigres/ les nègres/ pour jouer aux fous/ pisser un coup/ tout à l’envi/ contre la vie/ stupide et bête/ qui nous est faite/ à nous leus gueux/ à nous les peu/ à nous les rien/ à nous les chien/ à nous les maigres/ à nous les nègres

²³ No Francês: Jamais le Blanc ne sera nègre/ car la beauté est nègre/ et nègre la sagesse/ car l’endurance est nègre/ et nègre le courage [...]

²⁴ No Francês: Le Blanc à l’École du Nègre

(DAMAS, 2011, p. 57, III, tradução nossa)²⁵. Ambos iniciam uma conversa que constitui toda a terceira parte, assim ora quem fala é a mulher, ora o eu poético.

Para centrar na temática específica deste trabalho, tratamos da questão da impossibilidade de um amor interracial e da ideia de limite/fronteira/linha que retorna sob uma forma diferente, como uma variação do que havia sido dito no canto I:

FOI ENFORCADO ESTA MANHÃ
AO AMANHECER UM NEGRO CULPADO
POR QUERER CRUZAR A
LINHA
(DAMAS, 2011, p. 58, III, tradução nossa)²⁶

“Linha” estabelece o sentido da proibição de um relacionamento entre uma mulher branca e um homem negro. A mulher, também idealizada nessa terceira parte, demonstra a compreensão das dores do sujeito poético, tem empatia pelo sofrimento dele, causado por sua raça; esse é um peso que ela carrega (RACINE, 1983, p. 124). O amor aqui é recíproco, porém proibido e, conforme Gyssels (2014, p. 95), sob o risco de morte:

De repente esta noite surge
suas mãos seus lábios
seus olhos são aqueles do espanto
aqueles do desespero
aqueles da saliva amarga engolida
aqueles da lágrima derramada em um canto da minha condenação
aqueles da minha miséria
aqueles da tortura
aqueles do sofrimento
aqueles da paciência
aqueles da angustia
aqueles da espera
(DAMAS, 2011, p. 58-59, III, tradução nossa)²⁷

Racine (1983, p. 124-125) analisa que leva tempo para o eu-lírico confiar na mulher, mas logo que isso acontece, ele também se entrega e começa a narrar fatos de sua infância e adolescência, descreve com detalhes o lugar onde nasceu, na Guiana Francesa. Ao longo dessa descrição, um sentimento de nostalgia toma conta

²⁵ No Francês: — TU ETAIS AU BAR/ [...] je te regardais boire un Canadian Club

²⁶ No Francês: IL A ÉTÉ PENDU CE MATIN À/ L’AUBE UN NÈGRE COUPABLE/ D’AVOIR VOULU FRANCHIR LA/ LIGNE

²⁷ No Francês: Soudain ce soir surgis/ vos mains vos lèvres/ vos yeux sont ceux de la stupeur/ ceux du désarroi/ ceux de la salive amère avalée/ ceux de la larme versée en un coin de ma peine/ ceux de ma détresse/ ceux de la torture/ ceux de la souffrance/ ceux de la patience/ ceux de l’angoisse/ ceux de l’attente

do poeta que lamenta não ter aproveitado sua infância o suficiente, pois ela foi marcada por regras e interdições. A partir desse trecho, a temática dos desejos reprimidos da infância retorna. São evocadas novamente as experiências traumáticas na escola onde as crianças das colônias recebiam uma educação impositiva, eram proibidas de falar qualquer língua que não fosse o francês padrão. É com palavras duras que eu-lírico reage aos exercícios punitivos impostos aos alunos pelo professor (*les pensums*):

Mort à la vache de vida cristalizada
e viva a Ilha de Caiena
morte à sala de aula
morte à Escola
e viva le Yan-man

Morte ao Professor da Escola
e viva
viva os rebeldes
os refratários
os caipiras
os insubmissos
os vagabundos
os faltosos
os imprestáveis
(DAMAS, 2011, p. 66-67, III, tradução nossa)²⁸

O poeta retoma as denominações pejorativas usadas pelo professor para designar os alunos, mas, em sentido inverso, ele exalta a imagem dos alunos rebeldes, insubmissos e resistentes da Guiana. “*Mort aux vaches*” é uma gíria em francês que representa um insulto a uma autoridade. Segundo Hazaël-Massieux (2014, p. 124), “Yan Man” é um “termo especificamente guianense e não encontrado em dicionários. É, entretanto, usado por Parépou em *Atipa*, grafado *gnanm* e traduzido por *hallier*, buisson (em português: mata, matagal, floresta fechada), “– o que é perfeitamente entendido no contexto de ‘morte à Escola’ – e ‘vida longa à floresta’”, à mata assim como à “*l’école buissonnière*”, expressão em francês que indica matar aula, ir brincar ou perambular em vez de ir à escola²⁹. Enfim a liberdade é exaltada nesse trecho.

Através da temática do amor proibido, o poeta demonstra seu desejo de romper com preconceitos de cor que alienam negros, brancos e dificultam qualquer desejo de libertação. Ele incentiva a cruzar a Linha e quebrar tabus. O terceiro canto

²⁸ No Francês: Mort à la vache de vie confite/ et vive l’Isle de Cayenne/ mort à la classe/ mort à l’École/ et vive le Yan-man// Mort au maître de l’École/ et vivent/ vivent les rebelles/ les réfractaires/ les culs-terreux/ les insoumis/ les vagabonds/ les bons absents/ les propres à rien

²⁹ *Dictionnaire Le petit Robert de la langue française*, 2011, version électronique.

termina assim com o sempre presente convite à reação: o eu-lírico declara morte à escola, aos ensinamentos impositivos, à repressão e incentiva a rebeldia.

2.1.6 Canto IV

Se o terceiro canto é um diálogo, no quarto e último canto o sujeito lírico toma a palavra e continua a evocar experiências traumáticas. São dores internalizadas na mente de um jovem negro que foi tomado pela consciência racial e, conforme Racine (1983, p. 127), está espantado “com a incompreensão de quem não tem a dimensão do drama negro e cujo trauma ele compartilha”.

É possível ler o canto IV como um mergulho profundo ao passado, pois o sujeito poético, em uma espécie de transe, une sua realidade frustrada e o sonho de libertação, compreendido aqui como um rompimento com aquilo que causa dor e decepção ao sujeito poético que “finalmente reencontrou/ o fio do drama interrompido” (DAMAS, 2011, p. 71, IV, tradução nossa)³⁰ e vai partir disso para reconstituir memórias da África e da Guiana:

Ser daqueles que nunca deixaram de ser
uma memória que de repente reencontra
o fio do drama interrompido
ao som pesado das correntes
do bergantin frágil
ancorando na aurora cinzenta de l'Anse aux KLOUSS
é de fato restituir
o perfume forte do ritmo das horas claras
[...]
(DAMAS, 2011, p. 72, IV, tradução nossa)³¹

O eu-lírico imerge no passado diaspórico quando rememora as antigas embarcações, os *bergantins frágeis*, utilizados no tráfico negreiro, assim como as correntes que representam a escravidão. Contudo, o papel assumido por ele é restituir uma memória positiva acerca de sua história e conseqüentemente de seus compatriotas. No fragmento, a Guiana é representada por duas figuras: *Maskilili*, um personagem famoso das narrativas e dos contos crioulos guianenses, e *Tètèche*. Essa personagem parece ter sido inicialmente uma mulher que pertencia a nobreza, esposa de um rico proprietário de terras, os negros que trabalhavam com a família

³⁰ No Francês: [...] CEUX DONT JE SUIS/ qui retrouvent enfin/ le fil du drame interrompu

³¹ No Francês: Être de ceux qui jamais n'ont cessé d'être/ un souvenir qui soudain retrouve enfin/ le fil du drame interrompu/ au bruit lourd de chaînes/ du brigantin frère/ mouillant dans l'aube grise de l'Anse aux KLOUSS/ c'est bel et bien restituer/ le parfum fort du rythme des heures claires [...]

tinham dificuldade em pronunciar “duquesa”, por isso simplificaram a palavra para *Tètèche*. Modernamente, pode indicar qualquer mulher irrepreensível de uma certa idade, cheia de experiência e sabedoria (Jolivet/Cayenne, 1991). No poema, representa uma anciã contadora de contos na Guiana que, no trecho destacado, é descrita como uma vendedora ambulante que oferece seus produtos, falando os nomes deles em crioulo: “*l’an-mou chinois, l’an-mou Cayen*” (DAMAS, 2011, p. 73, IV). Segundo Racine (1983, p.128), a figura de Tètèche teria influenciado a linguagem popular de Damas; ao evocá-la em *Black-Label*, ele se transporta para sua infância:

[...]
 era uma tarde morta na Rua Collège
 a única capaz
 de me deliciar com uma língua preguiçosa e rebelde
 de uma boca
 nascida costurada

É deixar *la palabre*³² se desenrolar
 com as palavras que a Chuva dizia
 surpreendendo meu corpo nu ao acordar
 na beira alta do Poço de pedra cinza
 da minha infância que gozava de tudo
 não se assustava com nada
 nem mesmo
 com CARLOS MAGNO pendurado em uma das quatro
 paredes da sala de aula um Inferno
 [...]
 (DAMAS, 2011, p. 73, IV, tradução nossa)³³

A memória da infância traz as experiências na sala de aula das escolas coloniais; são novamente lembradas as punições dadas pelos professores no ambiente descrito como um *inferno*, justamente porque o ambiente representava toda a censura imposta pelo domínio do colonizador. Essas lembranças podem ser reinterpretadas como uma força para reagir a toda e qualquer forma de imposição, como ocorre no extrato a seguir, em que é lembrado o estilo de poesia africana “onde o ritmo é tão marcado que lembra o som do tambor da Terra-Mãe” (RACINE, 1983, p. 128):

³² No dicionário Le Petit Robert de la langue française (2011), version électronique: “Mod. Na África, troca de palavras. Assembleia costumeira onde se discutem assuntos relativos à comunidade”.

³³ No Francês: [...] fut une après-midi morte de Rue Collège/ seule à même/ de me ravir d’une langue paresseuse et rebelle/ d’une bouche/ cousue née// C’est laisser se dérouler la palabre/ avec les mots que se disait la Pluie/ surprenant au réveil mon corps nu/ à même la margelle haute du Puits de pierre grise/ de mon enfance qui se moquait de tout/ ne s’étonnait de rien/ pas même/ du CHARLEMAGNE en pied pendu à l’un des quatre/ murs de la classe un Enfer [...]

POEMA

poema para dançar que cantam
 AQUELES como eu que pretendem ser
 não as palavras
 mas que entendem
 existir com as palavras
 ao sabor do ritmo das horas claras
 quando sacado o Tambor-Ka
 [...]
 e
 liberado o Kamougué
 pés embriagados de homens
 [...]
 cantavam
 dançavam
 a alma
 o amor
 a morte
 a vida da TERRA-MÃE
 (DAMAS, 2011, p. 75-76, IV, tradução nossa)³⁴

A passagem pode ser lida como uma exaltação do ritmo e da dança da Guiana. As palavras escolhidas para compor essa estrofe, *tambor-ka*, tambor tradicional que anima a dança e o ritmo guianense do *Kamougué*, podem ser uma personificação da figura poética, que agora entende seu papel enquanto sujeito negro e, através desse poema, celebra sua Negritude, reinterpreta a experiência dolorosa situando-a na Guiana Francesa e ao ritmo do tambor do *Kamougué*.

De acordo com Gyssels (2014, p. 96), o último canto de *Black-Label* termina em uma vigília (insônia) interminável:

Meia-noite

Meia-noite
 e mil remorsos
 chega de afetações

Meia-noite com a qual nunca se conciliaria
 o poder
 constantemente em alerta
 dos tabus vendados
 de minha infância afro-ameríndia
 (DAMAS, 2011, p. 80, IV, tradução nossa)³⁵

³⁴ No Francês: POÈME/ poème à danser que chantent/ CEUX dont je suis qui entendent être/non pas les mots/ mais qui entendent/ être avec eux/ au gré du rythme des heures claires/ où dégainé le Tambour-Ka/ [...] et/ déchainé le Kamougué/ chantaient/ dansaient/ l'âme/ l'amour/ la mort/ la vie de la TERRE-MÈRE

³⁵ No Francês: Minuit// Minuit/ et milles regrets/ assez de mignardises// Minuit dont ne saurait désormais s'accommoder/ la puissance/ sans cesse en éveil/ des tabous bien bandés/ de mon enfance afro-amérindienne

Conforme Gyssels (2014), essa cena traz à tona a condição das crianças que, sob o domínio da igreja nas escolas das colônias, sofriam diversas formas de racismo e abusos, estes podendo ser até de natureza sexual: estar “constantemente em alerta/ tabus encobertos” são indícios desses possíveis assédios que ocorriam no seio da igreja, mas que eram mantidos escondidos.

2.1.6 Elementos crioulos em *Black-Label*

A obra pode ser lida também como uma imersão ao passado de uma criança crioula que, conforme já mencionado, foi submetida à uma educação impositiva e, por isso, teve parte de sua cultura extinguida. Para Damas, o crioulo representava um desejo reprimido (HAZAËL-MASSIEUX, 2014, p. 119).

Em *Black-Label*, o poeta busca igualmente as memórias guardadas da infância e, ao mesmo tempo, uma autoafirmação de sua cultura, de seus cantos e provérbios, de suas rezas, músicas e tambores, de sua culinária e outros elementos que são evocados ao longo de toda a obra.

A defesa do crioulo empreitada por Léon-Gontran Damas na obra aqui estudada apresenta-se em fragmentos. De acordo com Hazaël-Massieux (2014, p. 119), o tempo e espaço ocupado pelo poeta pode ter contribuído para que ele não tenha produzido uma obra escrita completamente em crioulo, uma vez que até 1970 a língua crioula não era objeto de interesse para os estudos linguísticos, longe disso, era matéria de discriminação e preconceito racial.

Segundo Racine (1983, p. 59), Léon-Gontran Damas rejeita na composição de seus poemas os valores impostos pelo mundo ocidental e, no lugar deles, propõe elementos da cultura afro-guianense, assim *Black-Label* pode ser lido como um canto de resistência ou, como menciona Kotchy (apud RACINE, 1983, p. 214), “o canto de uma raça em revolta”.

É sob essa perspectiva de rebeldia que são evocadas, pela primeira vez, palavras em crioulo no canto I:

Ceux qui se traitent eux-mêmes
de sauvages
sales nègres
soubarous
bois-mitan
gros-sirop
guinains

congos
moudongues
fandangues
nangues
 (Damas, 2011, p. 18, I)

Esse fragmento expõe a frustração e vergonha que o eu-lírico sente pelas pessoas de sua etnia que, proferindo insultos racistas contra si-próprios, fazem-no utilizando a língua crioula, como por exemplo *soubarou* que designa alguém como selvagem, grosseiro (HAZAËL-MASSIEUX, 2014, p. 123). Os termos *guinais* (guineense), *congos* (congolês) e *moudongues*, que pode ser grafado como Mondang ou Mundang, são as populações do Oeste camaronense e fazem uma referência ao tráfico de escravos, às etnias africanas e aos lugares da África de onde foram transportados (HAZAËL-MASSIEUX, 2014, p. 120). Conforme Confiant (2017, p. 136) “grande parte dos escravos transportados para as Antilhas vieram do Golfo da Guiné, esta palavra acabou por designar, na boca destes, todo o continente negro”³⁶.

De maneira geral, em *Black- Label*, os termos em crioulo foram marcados em itálico, sem nenhuma tradução para o francês. Conforme Hazaël-Massieux (2014, p. 128), a marcação é importante para que não se confunda o francês regional, isto é, variações dialetais presentes na Guiana Francesa, com a língua crioula, uma vez que o poeta também faz referências à cultura local utilizando suas variedades linguísticas, como por exemplo quando faz referências à culinária, às danças e músicas:

[...]
 l'âpreté des blues
 le stomp
 la machiche
 l'évocation des îles
 le danzon
 le merengue
 la mazurka créole
 le drum imposant silence
 [...]
 (DAMAS, 2011, p. 48, II)

No excerto existe a referência à cultura crioula, porém os termos não são destacados em itálico, ela é evidenciada através dos diversos ritmos, estilos

³⁶ No Francês: La plupart des esclaves transportés aux Antilles provenant du Golfe de Guinée, ce mot a fini par désigner, dans la bouche de ceux-ci le continent noir tout entier.

musicais oriundos de diversos locais que se “encontram” na Cabana Cubana: *blues* e *stomp* são estilos musicais americanos; *la machice*, traduzido como maxixe, é uma espécie de tango brasileiro que foi criado por negros; o merengue é considerado uma dança nacional da República Dominicana, cujas origens remontam ao crioulo; a mazurca crioula (dança de salão) possui características específicas que diferem daquela originada na Europa; e o termo *drum*, do inglês, significa tambor e é utilizado possivelmente como referência a cultura africana em geral.

A culinária, quando citada no poema, traduz momentos específicos da infância. O encontro com Tètèche, a feirante com a bandeja oferecendo iguarias, é um exemplo:

[...]
 avec les mots que TÈTÈCHE la marchande au tray de
d o c o n o n s
pâtés
pains doux
l'an-mou chinois
l'an-mou Cayen'
 [...]
 (DAMAS, 2011, p. 73, IV)

A vendedora Tètèche oferece, em sua maioria, sobremesas típicas da Guiana Francesa ou das Antilhas: *doconons* ou *loconons* são um tipo de bolo feito a partir da polpa da banana com milho³⁷; *pains doux* ou *gâteau fouetté* também são bolos típicos na Martinica e Guadalupe, cuja base é a farinha de trigo e os demais ingredientes comuns na receita dessa sobremesa, pode ser aromatizado com baunilha, noz-moscada, flor de laranjeira³⁸.

Outra referência são os doces crioulos que são apresentados no canto III, quando o eu-lírico evoca lembranças da infância, uma vez mais expondo aquele desejo reprimido. Gyssels (2014, p. 66) pontua que as crianças das colônias, mesmo em casa com os pais, eram proibidas de falar quaisquer dialetos:

[...]
la biè-nan-nan
kôrôssôl
papaye

³⁷ Referência encontrada no acervo da Biblioteca Digital Caribe Amazônia Planalto da Guiana. <http://www.manioc.org/gsd/collect/patrimon/tmp/FRA11227-8.html>

³⁸ Informações disponíveis no blog: cuisineterroirs.com <https://cuisineterroirs.com/2021/09/16/pain-doux-ou-gateau-fouette-antilles/>

coco
(DAMAS, 2011, p. 65, III)

Conforme Hazaël-Massieux (2014, p. 124), *la biè-nan-nan* é uma bebida feita a partir da fermentação de bananas; *Kôrôssôl* pode ser escrita como “corossil” e uma vez traduzida para o português refere-se à fruta graviola (*annona muricata*), comum aqui no norte do Brasil, mas sendo originária das ilhas caribenhas e utilizada principalmente para sucos e sorvetes; *papaya* e *coco* são mamão e coco.

Para finalizar a temática das comidas, a passagem do canto I em que os termos não são grafados em itálico faz referência a pratos típicos da culinária crioula:

Ceux qui se nourrissent de morue et d'igname
de piment et de sel
tous les jours que Dieu fait
sans vin sans pain
sans rien
d'autre
que souskaye à mangos
que mangos à souskaye
(DAMAS, 2011, p. 23, I)

No fragmento, a base alimentícia dá característica a um determinado grupo de pessoas negras, habitantes provavelmente das áreas mais afastadas do centro urbano, visto que eles ou “aqueles” se alimentam basicamente de *morue* e *igname*, de peixe salgado (bacalhau) e inhame; *souskaye à mangos* é um tipo de molho para a refeição, preparado com manga, pimenta e sal. Hazaël-Massieux (2014, p. 124) o descreve como um tipo de prato muito picante.

Rezas e provérbios também aparecem como símbolo de um regaste identitário coletivo, como pode ser notado ao fim do primeiro canto, que encerra como uma oração na língua crioula:

PIÈ PIÈ PIÈ
Priè Bondjé
Mon fi
Priè Bondjé
Angou ka bouyi
Angou ké bouyi
(DAMAS, 2011, p. 33, I)

Em outra passagem no canto II é novamente evocada a figura da sagrada família, dessa vez, uma jovem denominada “la Fille à la Calebasse” (“a Moça com a calabaça”) implora:

[...]
 la Fille à la Calebasse d’indifférence
 implora par trois fois
Seigneur
Jézi
la Viège Marhi
Joseph

(DAMAS, 2011, p. 39, II)

As orações são realizadas em crioulo, isso porque o papel desempenhado pelo eu-lírico em *Black-Label* é de total rejeição de padrões eurocêtricos, nesse sentido, inserir a língua crioula, mesmo que em fragmentos, é também uma forma de resistência.

2.2 LADRÕES DE MARABAIXO

2.2.1 Performances e função social

Para dar continuidade à monografia se faz necessário esclarecer alguns termos que serão utilizados nesta subparte. Inicialmente, o que são os ladrões de Marabaixo? A partir das leituras realizadas, foi possível compreender que os ladrões compõem as cantigas de Marabaixo, portanto, são os versos dessa composição maior. Entretanto, é comum alguns autores nomearem tais composições como cantigas do Marabaixo ou como ladrões e isso tem a ver com os modos de produção dessa poética.

Videira (2009, p. 138) descreve que “os ladrões são versos roubados da memória por pessoas que têm habilidades com a rima”. Em sentido parecido, o inventário do IPHAN (2018) demonstra que o termo ladrão advém de uma prática realizada nas rodas de Marabaixo, nas quais era comum os versos das canções serem roubados da boca de outro cantador. Como consta no relato de Danniela Patrícia da Silva Monteiro (IPHAN, 2013 apud IPHAN, 2018, p. 17) em entrevista para o inventário do Marabaixo:

[...] o termo ladrão de Marabaixo tem outro conceito, o qual fala que no Marabaixo nós temos o desafio. Hoje a gente já não canta tanto esse desafio porque causa até certo probleminha. Antigamente esse desafio era normal, era uma discussão nas rodas de Marabaixo. Às vezes eu não gostava de você e eu te esperava lá no Marabaixo pra dizer tudo que eu queria através dos versos. E na verdade isso era uma rivalidade saudável, as pessoas sabiam realmente se respeitar. Então, no momento do desafio um roubava o verso da boca do outro. Um iniciava o desafio e pra ti conseguir responder aquilo que o outro estava te falando tu tinha que roubar a música da boca dele porque ele não parava. Aí no momento da roda de Marabaixo um roubando o verso, o outro tinha que ir lá e colocar o verso dele, dava continuidade, depois outro entrava novamente.

Também é importante frisar que o termo cantiga, utilizado no trabalho, segue as definições do dicionário online Michaelis (2015) que são: “s.f 1) LITERATURA. Poesia cantada em qualquer área e geralmente dividida em estrofes iguais ou coplas. 2) MÚSICA. Qualquer composição popular que se destina a ser cantada”. Ao verificar tais definições, é possível relacioná-las àquela apresentada por Oliveira (2020, p. 38) que define os ladrões como poesias cantadas cuja composição é restrita ao canto, não havendo outro uso para ela.

Com relação à origem dos ladrões de Marabaixo, Martins (2016, p. 67) afirma que eles são provenientes do gênero éloga, poemas em formas de diálogos cujo intérpretes, em regra, são pastores. Para tal afirmação, o autor considera, principalmente, as informações obtidas na obra *Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico: do Marrocos à Amazônia* do historiador Laurent Vidal (2008). Vidal narra o processo de transferência das famílias africanas vindas da cidade de Mazagão, no norte da África, para a Amazônia. Durante as pesquisas, o autor teve acesso a textos escritos, provavelmente achados nos navios, os quais denomina como élogas: “Esses versos já contavam a lamúria e decepção dos mazaganenses. Era um canto de lamento, bem como expressado em alguns ‘ladrões de Marabaixo’”. (MARTINS, 2016, p. 67). Desse modo, Martins conclui que as élogas redigidas na travessia do Atlântico foram indícios da criação dos ladrões de Marabaixo.

Outro conceito importante é a ideia de performance como um elemento que constitui as festas marabaxeiras. Nesse sentido, Zumthor (1993, p. 222) considera a interpretação ou performance “como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora”, tal como acontecia originariamente nas rodas de Marabaixo, onde os sujeitos que possuíam habilidades com a rima, ou seja, os cantadores ou ladronistas,

aproveitavam daquele momento de festa para criar os ladrões ao passo que estabeleciam comunicação com todo o público ali presente. É possível que essa seja uma das causas que contribuíram para não se saber a autoria de um número significativo de cantigas do Marabaixo.

Ainda falando sobre a performance, Zumthor (1993) destaca que ela pode ser compreendida como um jogo no espaço de interação, improvisações, gestos (danças), “o instrumento (em ausência da escrita) é a voz”. De acordo com o autor, “cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz”. Além desse instrumento, é necessário considerar o gesto poético, que no contexto do Marabaixo, são as danças que acompanham o canto e se somam à estética da performance a fim de completarem a(s) mensagem(s) transmitida(s) pela linguagem oral. Sobre o papel que a oralidade assume nas manifestações do Marabaixo, Oliveira (2020) especifica que:

A oralidade é ao mesmo tempo instrumento e objeto cultural, uma vez que, simultaneamente, ela é ferramenta de transmissão de conhecimento e práticas sociais, culturais e profissionais, e é a própria prática social, com funções e papéis muito bem definidos (OLIVEIRA, 2020, p. 39).

No que se refere à dança, Martins (2016, p. 46) descreve que as coreografias são arbitrarias, ou seja, contam com a improvisação dos dançantes, que vão seguindo os toques das caixas: “a coreografia da dança é sempre com os pés arrastando no chão com passos curtos e rasteiros”. O autor menciona que os passos imitam o andar dos negros escravos que dançavam o Marabaixo com os pés presos em correntes.

A coreografia é livre, mas não ocorre de qualquer jeito. Martins (2016) explica que no momento da dança cada personagem assume um turno em círculos que são formados:

[...] o círculo dos caixeiros, ao centro; o círculo dos tiradores de ladrão e os círculos dos dançantes, além do círculo formado pelas pessoas que não estão na dança. O círculo externo, que vem desde o início do marabaixo, é sinal de respeito aos santos e aos marabaixistas (MARTINS, 2016, p. 47).

Videira (2009, p. 100-101) faz uma descrição detalhada da apresentação do Marabaixo na comunidade do Laguinho. É possível perceber que a participação na coreografia é aberta a crianças, jovens, mulheres e homens, embora as mulheres

sejam a maioria “como dançadeiras, cantadeiras e responsáveis pela cozinha”. Segundo Videira, o conhecimento sobre a dança e a história do Marabaixo é transmitido na comunidade por meio da narrativa oral, “dos mais antigos aos mais jovens”, fato que pode ser relacionado ao que diz Zumthor (1997, p. 157): “performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”. É esse o papel desempenhado com maestria pelos ladronistas pioneiros.

No tocante ao papel dos homens, esses ficam responsáveis por tocarem as caixas, prepararem a gengibirra, bebida produzida a partir da mistura de cachaça e gengibre, e soltarem fogos. O dossiê organizado pelo IPHAN (2018, p. 38-39) mostra que assim como a alimentação à base de caldos, a gengibirra serve para fortalecer e tonificar a voz dos cantadores, além disso, a prática de preparo envolve a comunidade e possui “funções sociais que contribuem para a interação, formação de vínculos de afetividade e o compartilhamento de momentos importantes para os grupos sociais”.

Em relação a parte cantada dos ladrões de Marabaixo, Oliveira (2020, p. 32) expõe que o canto é dividido entre “o puxador e o coro, em estilo responsorial”. Martins (2016, p. 47) descreve igualmente:

A parte cantada, o ladrão de marabaixo, é mantida por um(a) solista denominada de “tirador de marabaixo,” que entoia os versos do refrão, sendo respondido por um coro formado pelos marabaixistas participantes, e o solista continua a narrativa sendo sempre repetido o refrão.

Oliveira (2020, p. 32) sintetiza duas temáticas principais para os ladrões de Marabaixo: os versos traduzem ou a vida ordinária das comunidades afrodescendentes, ou fazem referência à história da diáspora africana e à vida sofrida que o povo africano levava no período de escravidão.

As temáticas abordadas na elaboração dos ladrões influenciam a compreensão de sua função social nas comunidades, portanto, evidenciam a Negritude enquanto ato politicamente engajado, mas também irreverente e descontraído.

A partir da seleção dos quatro ladrões de Marabaixos – *Aonde tu vai rapaz; Senhora minha vizinha; Eu caio, eu caio, eu caio; Marrocos* – propõe-se algumas possibilidades de leituras que visam as temáticas abordadas e, principalmente, perceber a Negritude em suas mais diversas nuances. É importante frisar que as

leituras/interpretações apresentadas aqui partem de uma construção elaborada a partir de diversos trabalhos que versam sobre ladrões e Marabaixo. À título de exemplo, Videira (2009, p.181) relembra que “as cantigas são parte da memória coletiva. São fontes de interpretações difíceis, mas ficam registradas para a posteridade”.

2.2.2 *Aonde tu vai rapaz*

Aonde tu vai rapaz?
Neste caminho sozinho
Eu vou fazer minha morada,
Lá nos campos do laguinho

As ruas de Macapá
Estão ficando um primor
Tem hospitais, tem escolas
Pros fíos do trabalhado
Mas as casas as casas que são feitas
É só prá morar doutô

Dia primeiro de junho
Eu não respeito o senhor
Eu saio gritando vivas
Ao nosso governador

Me peguei com São José
Padroeiro de Macapá
Pra Janary e Guaracy
Não saírem do Amapá
(Domínio público)

Esse é um dos mais populares e antigos ladrões do Amapá. Sobre a autoria, Martins (2016, p. 35) menciona que “com o evento da retirada dos negros do centro de Macapá, Raimundo Ladislau, exímio ‘tirador de ladrão,’ criou o mais famoso ladrão de Marabaixo.” Dados do IPHAN (2018, p. 18) também apontam Raimundo Ladislau como autor, no entanto, o registro foi feito por Julião Ramos.

O ladrão original, de título *Aonde tu vai rapaz*, foi registrado por “Manuel Nunes Pereira, em visita ao Curiaú em 1949, acompanhado por Julião Ramos” (PEREIRA, 1951, p. 96 apud INRC Marabaixo/ IPHAN, 2018). Julião Tomaz Ramos, o Mestre Julião, foi “uma das figuras mais expressivas do Marabaixo, exímio tocador de caixa e cantor e líder da comunidade negra” (CAVALCANTI, 2022).

Na letra apresentada aqui constam as alterações feitas por Luiz Gonzaga o qual, a pedido do então governador do Amapá, Janary Nunes, fez uma releitura excluindo alguns versos em que as críticas ao governo eram mais severas.

Esse ladrão foi uma reação à política de segregação, iniciada na década de 1940 com a urbanização de Macapá, à criação dos bairros Laguinho e Santa Rita (antiga Favela) e à transformação do Amapá em Território Federal. Sobre isso Martins (2016) escreve:

Como parte da política de urbanização do Território Federal do Amapá, o centro da cidade deveria ser destinado para o setor comercial e para as residências dos profissionais que seriam contratados em outros Estados. Por isso, Janary Nunes convenceu os negros que habitavam a área central a cidade de Macapá, próximo à margem do rio Amazonas [...] a saírem da área, que era considerada nobre, para abrigar aos prédios públicos [...] residência oficial do governador (MARTINS, 2016, p. 33-34).

As comunidades afrodescendentes foram obrigadas a deixar o centro e a ocupar as áreas periféricas da cidade, sendo relegadas a trabalhos informais que geravam renda insignificante. Videira (2009, p. 93) comenta que o crescimento do bairro Laguinho trouxe a possibilidade de pessoas negras ocuparem cargos públicos. No entanto, os serviços oportunizados eram para desempenhar funções de “serviços gerais, copeiras, merendeiras (no caso das mulheres) e os homens, serviço braçal”.

Martins (2016) menciona que, naquela conjuntura, o Laguinho era o local onde as lavadeiras trabalhavam, era também lugar das roças. O governador aproveitou-se disso e mandou construir casas para os negros. No entanto, nem todos aceitaram e por isso parte das famílias acompanharam Julião Thomaz Ramos para o Laguinho, enquanto outras foram para a Favela junto com a senhora Gertrudes Saturino, sendo criados assim os dois bairros no contexto de criação do Território Federal. O ladrão *Aonde tu vai rapaz* com suas mais variadas versões, narra esse momento histórico para o Amapá. Os versos: “Aonde tu vai rapaz/ Neste caminho sozinho” demonstra como o sentimento de frustração e abandono era geral por parte do grupo, pois compreendiam a verdadeira intenção da política implantada pelo governador, como demonstra Videira (2009, p. 176): “o slogan do novo governo baseado na tríade ‘Sanear, Educar e Povoar’, definido como programa de desenvolvimento”, indicou, na verdade, um processo de limpeza étnica da área central de Macapá.

O que se pode perceber é que, mais uma vez, esse povo foi arrancado do seu local de pertencimento e, mesmo diante da segregação e das tentativas de

apagamento, ele não se calou e conquistou espaços que antes lhe eram inacessíveis.

2.2.3 *Senhora minha vizinha*

Senhora minha vizinha
Vamo apanhar camarão
Caranguejo vai no leme
Sarará no varejão

Caranguejo não é peixe
Caranguejo peixe é
Tá na porta do buraco
Esperando a maré

Você me mandou cantar
Pensando que eu não sabia
Mas eu sou como a cigarra
Quando não canta assobia

Quem quiser cantar comigo
Lave a boca com sabão
Se não tiver bem lavada
Comigo não canta não

A folha da malva-rosa
Denoite mete temor
No meio das invejosas
Ninguém pode ter amor

Vou-me embora, vou-me embora
Na busca de São Mateus
Como uma mão suspendo a vela
E com a outra eu dou adeus
(VIDEIRA, 2009, p. 165)

O contexto de elaboração dessa cantiga é uma cena do cotidiano. Não se pode identificar o gênero da pessoa que canta, nem mesmo pensar se foi uma composição solo, mas os versos trazem elementos como peixe, camarão, leme, vela (do barco), que possibilitam imaginar tratar-se de uma comunidade que tinha a pesca como atividade de subsistência. As pessoas que dão voz aos versos têm uma relação de vizinhança, ao que tudo indica não muito amigável, visto que existem no ladrão termos como “no meio das invejosas”, “lave a boca com sabão” que demonstram pouca amizade, talvez algo como uma fofoca tenha sido o estopim para a composição dessa cantiga. Nota-se também a presença da religiosidade, “Vou-me embora, vou-me embora/ Na busca de São Mateus”, o que mais uma vez, mostra a forte conexão entre o profano e o religioso que constituem as festas do Marabaixo e evidenciam modos de vida das comunidades afrodescendentes no Amapá.

2.2.4 *Eu caio, eu caio, eu caio*

Eu subi pelo tronco
E desci pelo galho
Senhora me aguenta
Senão eu caio

Eu caio, eu caio
Senhora me aguenta
Senão eu caio

Ai, solteirinha não casa
Te lembra da boa-vida

Olha, eu já vi uma casada
Chorando de arrependida

Voa, voa pomba branca
Por esse mundo sem fim

Vá perguntar aquele ingrato
Se ainda lembra de mim

Não quero caneta de ouro
E nem pena de marfim

Só quero ter a certeza
Que você gosta de mim

Sete e sete são catorze
Com mais sete vinte e um

Tenho sete namorados
Mas não caso com nenhum

Meu anel caiu do dedo
Retiniu mais de uma hora

Você diz que o amor não deixa
O meu me deixou agora
(VIDEIRA, 2009, p. 167)

Essa cantiga também demonstra temáticas do cotidiano, com uma sátira bem acentuada ao casamento, à desilusão amorosa e ao desejo de ser amada. Se analisado do ponto de vista da conversa que ocorre, é possível perceber pelo menos três pessoas, provavelmente mulheres. A primeira é alguém que não quer casar, que faz uma crítica ao casamento e aproveita para aconselhar as solteiras, “te lembra da boa-vida”, ou seja, ela indica que o matrimônio não é nada bom. A segunda pessoa aparece nos versos: “Voa, voa pomba branca/ [...] Vá perguntar aquele ingrato se ainda lembra de mim”. Através dessas evocações pode-se dizer que essa mulher foi abandonada e está sentindo falta do rapaz que a deixou. Em contrapartida, aparece a terceira mulher, que não tem a mínima intenção de casar,

adora a vida de solteira, inclusive namora muito: “Tenho sete namorados/ Mas não caso com nenhum”.

Esse ladrão leva o interlocutor a uma reminiscência das cantigas trovadorescas dos séculos XI e XIII, pois nele é possível notar traços das cantigas líricas e satíricas. Videira (2009) já havia chamado atenção para esse fato quando demonstrou que as “relações amorosas, divergências, insatisfação, sentimentos de mal-querer, separações, comentários maldizentes entre os amantes, estão presentes em várias cantigas de Marabaixo” (VIDEIRA, 2009, p.142).

Essas possibilidades de leituras demonstram a riqueza e diversidade que podem ser extraídas das letras dos ladrões, dado que elas expõem uma sabedoria empírica construída nas vivências e eternizadas na memória das comunidades.

2.2.5 Marrocos

Vimos lá de Marrocos para uma vila habitar
Revivemos nossa história num cantinho do Amapá
Mesmo longe da mãe África humilhado e sem amor
O negro tocou sua caixa e sua história cantou
(VIDEIRA, Josué; DUARTE, Manuel apud IPHAN, 2018, p. 74)

O ladrão supracitado apresenta como temática a história da diáspora africana. Em apenas quatro versos os autores relembram a fundação no Amapá da Vila de Nova Mazagão, que foi estabelecida com o propósito de acolher as famílias expulsas de uma fortificação portuguesa localizada em Mazagan, ao norte africano. O dossiê do IPHAN (2018, p. 59) relata que esse deslocamento forçado não foi aceito pelos mazaganistas, alguns até imploraram à coroa portuguesa para ficarem em Portugal, mas isso não foi possível. Portanto, em 1770, chegaram em Belém 340 famílias portuguesas, algumas com seus escravos, os quais permaneceram por lá até 1771, sendo posteriormente transferidos para as margens do rio Mutuacá, no Amapá.

De acordo com o IPHAN (2018), Mazagão Velho, conhecida anteriormente como Nova Mazagão, hoje possui lideranças que são responsáveis pela produção de conhecimento sobre a história da formação do lugar:

Os atuais mazaganenses e seus ancestrais parecem ter tomado para si aquele local que ninguém mais queria habitar assumindo-o como lar e conseqüentemente legitimando-se para narrar suas origens, tal como ocorre anualmente por meio da celebração de São Tiago em que a comunidade rememora as lutas entre mouros e cristãos que deram-se durante a estada portuguesa na África (IPHAN, 2018, p. 59).

Como se pode notar, esses grupos guardam assim uma memória coletiva que é conservada através da manifestação do Marabaixo, movimento compreendido por seus detentores como legado das ancestralidades.

3. POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE *BLACK-LABEL* E LADRÕES DE MARABAIXO

O objetivo geral do estudo foi identificar, a partir da base conceitual da Negritude, alguns aspectos dialogáveis no poema e nos ladrões. Esses diálogos podem ocorrer quanto às estruturas composicionais, às oralidades e à constituição do *ethos* discursivo. Esses elementos são intrinsecamente ligados.

3.1 ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS

Foi possível notar que ladrões e *Black-Label* contêm em suas estruturas composicionais as mais variadas temáticas, sejam elas: afirmação identitária, ligação com a ancestralidade africana, experiências pessoais, relações amorosas, todas elas ligadas a um elemento principal, a Negritude, que atravessa tempos e espaços ocupados pelos sujeitos que a transmitem.

Black-Label é redigido com uma escrita livre, decorrente da liberdade criadora. Hazaël-Massieux (2014, p. 136) menciona a possibilidade de Léon-Gontran Damas ter sido influenciado por Jacques Prévert, principalmente no que se refere à escrita de uma poesia engajada, com linguagem coloquial e estruturas livres. Outra questão mencionada pela autora é o fato desses escritores serem contemporâneos e de algum modo a obra de Damas estar ligada ao surrealismo, uma vez que seus poemas apresentam escrita semelhante àquela de alguns escritores surrealistas.

Damas, ao compor *Black-Label*, reúne seus conhecimentos acerca das tradições orais africanas aos da escrita surrealista. Nesse sentido, mais que a organização lógica gramatical, o poeta prioriza o ritmo, o som, pois é através desses elementos que ele consegue atingir a mais profunda expressão do seu ser. Senghor (apud RACINE, 1983, p. 11, tradução nossa) menciona que a Negritude, na condição de poesia ou poética, possui virtudes e a segunda delas é a melodia, o canto: “não é coincidência – diz ele – que em várias línguas negro-africanas, como

em minha língua materna, *sérère*, a mesma palavra designa tanto canção quanto poema³⁹. Em sentido parecido, Hazaël-Massieux (2014) descreve:

Em toda sua obra poética, Damas atribui a maior importância aos sons, às suas proximidades, às suas montagens. Gosta de versos curtos, muito curtos (com uma ou duas sílabas), substituindo toda pontuação do verso clássico por uma quebra de linha, que lhe permite também acrescentar um ritmo próprio, uma respiração, que não é nem aquela que se imporia por um verso regular, nem mesmo o da língua com suas habituais articulações gramaticais (HAZAËL-MASSIEUX, 2014, p. 136, tradução nossa)⁴⁰.

De acordo com a autora, se a rima está ausente na poesia damasiana, as assonâncias e aliterações são suficientes para a construção de ritmos específicos em cada uma de suas poesias. Além destas, a repetição de sons, palavras, versos, estrofes também estão presentes no poema, tal como na passagem: “[...] *aux Isles de l’Aventure/ aux Isles à la Dérive/ aux Isles de la Flibuste/ aux Isles de la Boucane/ aux Isles de la Tortue/ aux Isles à Nègreries/ aux Isles à Sucrieries/ aux Isles de la Mort-Vive*” (DAMAS, 2011, p.12, l). A fórmula “aux Isles” proporciona ritmo e sonoridade específica nesse fragmento; ao longo de todo *Black-Label* é comum encontrar esses recursos sonoros que instauram novas significações a cada repetição. Essa organização do poema contribui para que Racine (1983) denomine de canto as partes de *Black-Label*.

Nesse contexto, Damas pode ser considerado um poeta do ritmo, tal como pontua Dorsinville (1979, p. 33 apud Ojo-Ade, 2014, p. 60, tradução nossa): “se Damas não é o maior dos nossos poetas, ele é de todos o maior músico⁴¹. Ainda sobre a musicalidade, Ojo-Ade (2014) destaca que, na obra *Pigments*, o poeta assume o banjo e a guitarra como símbolos de espontaneidade e da livre expressão do gênio humano, contrapondo esses ao violino que, por sua vez, pode representar constrangimento, rigidez e falta de liberdade.

Quanto às formas de produção dos ladrões de Marabaixo, Oliveira (2020, p. 39) destaca que os termos enversar ou jogar versos estão diretamente ligados aos

³⁹ No Francês: Ce n’est pas par hasard si, dans nombre de langues négros-africaines, comme dans ma langue natale, le *sérère*, le même mot désigne à la fois le chant et le poème.

⁴⁰ No Francês: Dans toute son œuvre poétique Damas attache la plus grande importance aux sons, à leurs proximités, à leurs assemblages. Il affectionne les vers courts, voire très courts (une ou deux syllabes), remplaçant toute ponctuation du vers classique par un retour à la ligne, ce qui lui permet d’ailleurs d’ajouter un rythme propre, un souffle, qui n’est ni celui qui serait imposé par un vers régulier, ni même celui de la langue avec ses articulations grammaticales usuelles.

⁴¹ No Francês: Si Damas n’est pas les plus grand de nos poètes, il est de tous les plus grand musicien.

modos de composição da poesia cantada, ou seja, às formas como essa poética é construída.

De maneira geral, a cantiga de Marabaixo apresenta a seguinte estrutura: versos, rimas e estrofes. Mas é preciso dizer que isso não é regra. Martins (2016, p. 71) sinaliza que, em algumas estrofes de ladrões, o que se privilegia não é a rima e sim a narrativa, o autor ainda acrescenta:

Não há uma regra para o desenvolvimento do canto de ladrão. A estrutura mais comum é a seguinte: o tirador ou a tiradora de ladrão entoa a primeira quadra do ladrão (que é o estribilho), repetindo sempre de dois em dois versos. Em seguida, um coro formado pelos outros participantes, entoa o refrão, com versos que quase sempre tem repercussão, efeito. Em seguida o(a) tirador(a) segue a narrativa em versos, e ao final de cada estrofe repete-se o refrão (MARTINS, 2016, p. 71).

Esse modo de produção é uma característica típica do canto africano, especificamente das melopeias, tipo de canto de estilo responsório, entoado durante as tarefas cotidianas. Normalmente o solista entoa a melodia e os acompanhantes do coro sentados no chão cantam o estribilho, sem nenhum acompanhamento instrumental (RIBEIRO, 1996, p. 110).

Martins (2016) menciona que os negros entoavam as melopeias africanas enquanto trabalhavam na construção da Fortaleza. Com o passar do tempo, elas foram sendo misturadas a outras expressões regionais, originando assim o ladrão de Marabaixo, uma composição simples e que trata de temáticas ligadas ao cotidiano da comunidade ou rememora determinado episódio de caráter histórico, como o ladrão *aonde tu vai rapaz* que narra o transtorno enfrentado pelas comunidades afrodescentes que foram tiradas do centro de Macapá. Nesse ladrão é possível perceber a rima em “estão ficando um primor/ pros fios do trabalhadô/ é só para morar doutô”; no entanto o que dá sentido a essa rima é a narrativa que se tornou um fato histórico na formação do atual estado do Amapá.

Por fim, nota-se que a relação entre as duas formas composições – poema e ladrão de Marabaixo – pode ser construída tanto em seus aspectos formais, sinteticamente aqui demonstrados, quanto em seus conteúdos.

3.2 A TRADIÇÃO ORAL AFRICANA

A tradição oral africana é um dos elementos preponderantes para a realização da análise dos diálogos aqui propostos. A oralidade é um rico instrumento para a construção e valorização de histórias, contribuindo na transmissão de conhecimentos que, por sua vez, são construídos, narrados e vivenciados por cada comunidade. Como já mencionado, a cultura do Marabaixo é transmitida por meio dos relatos orais nos quais os pioneiros ou as pessoas com mais idade são responsáveis por transmitir saberes específicos e coletivos e assim contribuir para que a identidade, a memória e os valores culturais sejam vivenciados e principalmente, reconhecidos sob um viés positivo. Tal fato envolve aquilo de que fala Zumthor (1997), um “saber-fazer, um saber-dizer, um saber-ser”, ato de resistência e de demarcação de espaços a partir de práticas sociais, como é o Marabaixo e sua constituição no estado amapaense.

Conforme Cavalcante e Xavier (2017), para revisitar a história da África é indispensável compreender o quão importante é a fala, que era concebida como um dom divino: “[...] a fala tinha poder, um poder transformador capaz de interligar fatos, pensamentos e ecoar o sentimento do ser”. Duarte (2009) descreve que o texto oral se constitui no legado mais importante de culturas locais, pois é através dos exemplos que visam à solidificação dos laços entre os membros dos grupos que se garante o discernimento do lugar de pertença, sua filiação identitária, uma visão de si mesmo e do outro.

Damas, em *Black-Label*, utiliza-se dos conhecimentos sobre a cultura da África para transmitir seu desejo de conservar memórias e, conseqüentemente, uma identidade positiva sobre a pessoa negra, posto que os discursos sobre os sujeitos negros e mestiços incluídos na colonização foram construídos sob um olhar ocidental. Assim, para assumir a voz narrativa, é preciso que haja uma desconstrução de toda narrativa discriminatória preexistente. Figueiredo (2010) aponta que uma das formas para desconstruir essas narrativas é a afirmação identitária. Assim a Negritude, na condição de movimento cultural e político, faz-se indispensável, uma vez que demonstra força para eliminar tabus acerca das culturas de matriz africana, combater preconceitos e possibilitar o registro de uma história sobre negros narrada a partir da perspectiva de quem vivencia ou vivenciou a experiência de ser negro, de quem “tem a percepção de ser negro de carne assim como se é ‘filho de sangue’”, tal como disse Rousselet (2014).

Importante sublinhar as palavras de Figueiredo (2010, p. 164) que afirma que rememorar o passado não é simplesmente buscar uma restauração dele, mas implica uma transformação no presente, pois assim é possível uma reparação do sofrimento das gerações passadas.

Muitas das narrativas orais do Marabaixo remontam às experiências e memórias que o povo africano sofreu durante o período em que foram escravizados e, nessas condições, guardaram memórias e construíram sua identidade no território amapaense. Como bem mencionam Caldas, Maciel e Andrade (2018, p. 34), os negros trazidos para a Amazônia na condição de escravizados guardaram sua história e religião e isso foi fundamental para a construção de sua identidade. Na última estrofe do ladrão *Senhora minha vizinha*, “Vou-me embora, vou-me embora/Na busca de São Mateus”, é possível perceber a presença desse elemento religioso que contribui para a compreensão do Marabaixo como um movimento que une sagrado e profano, ambos inscritos na memória e identidade das comunidades marabaixas.

Segundo Duarte (2009), somente através da identidade, é possível afirmar-se na diferença. Isso garante às nações vítimas do processo de colonização a preservação de valores tradicionais tão longamente negados. A autora destaca que a tradição oral é fonte preciosa, pois oferece dados de um registro de memória livre das peias da oficialidade, que tenta de todas as maneiras atribuir-lhe um papel indigno: “o texto oral afigura-se como um relicário em que uma das mais genuínas expressões do povo encontra guarida”.

Pessoa e Venera (2016, p. 05) mencionam que é possível relacionar alguns elementos constitutivos da dança e dos ladrões do Marabaixo às tradições encontradas principalmente entre os povos mandinga do oeste africano, tal como a figura dos compositores e cantadores dos ladrões que herdaram conhecimentos para criar e cantar os versos nas rodas de Marabaixo. Ainda de acordo com as autoras,

O Marabaixo traz características da oralidade africana: uma canção que retrata um dado momento, de lamento, de vivências, de um cotidiano que remete às histórias dos mais velhos. Ele depende do “Ladrão”, feito de um “repente” sobre a vida, e escreve um fato nas memórias compostas nos versos das cantigas (PESSOA; VENERA, 2016, p. 03).

Em *Black-Label*, Léon-Gontran Damas reúne diversas experiências ao estilo da oralidade africana. No quarto e último movimento do poema, é importante perceber

como o mergulho ao passado é bem mais profundo e o eu-lírico evoca a figura de uma anciã, Tètèche, a narradora dos contos orais crioulos da primeira coletânea de Damas, *Veillées Noires* (1943) (Vigílias negras). Tètèche pode muito bem ser associada a um griô africano ou, no feminino em francês, a uma *griotte* (*griot*, *griotte*). Ele personaliza o tambor, a musicalidade, a culinária local e exalta o Kanmougwé, ritmo de origem Bantu trazido para a Guiana Francesa principalmente através dos congoleses que vieram escravizados para a região. Em síntese, o ritmo negro é enaltecido ao longo de todo *Black-Label* e mais especificamente no último canto, como reitera Racine (1983):

Não é “restituir o perfume forte do ritmo das horas claras”, “*palabre*”, a mensagem, a do poema para dançar, as palavras de Tètèche, esta memória encarnada de *Veillées Noires* que liberou “a língua preguiçosa e rebelde/ (da) boca nascida/ costurada” do poeta? Esta contadora de histórias sem idade mantém na [...] ideia de Damas precisamente o elo entre a TERRA-MÃE, ou seja, a África, e a cultura autêntica da Guiana (RACINE, 1983, p. 127, tradução nossa)⁴².

3.3 A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO

Quando se fala em Negritude no poema e nos ladrões, é importante lembrar que se está lidando com formas discursivas. Nesse trabalho, os ladrões de Marabaixo e o poema *Black-Label* são igualmente considerados como produções discursivas ligadas a um componente maior, a Negritude. Nessas produções, o sujeito negro na cena de enunciação assume a voz narrativa para construir sua identidade. Maingueneau (2008) afirma que a noção de *ethos* está estritamente ligada ao ato da enunciação, pois a ação que o falante exerce sobre o seu interlocutor não é apenas de ordem linguística, mas também social. Assim o *ethos* é construído por meio do discurso, o orador desperta no intérprete a construção de uma certa representação de si no e pelo discurso.

De acordo com Carreira (2018, p. 214-215), subjetividade, identidade e *ethos* são conceitos que atravessam o discurso da Negritude, mas é preciso dizer que tais elementos são distintos. A subjetividade, de maneira geral, pode ser compreendida

⁴² No Francês: N'est-ce pas restituer le parfum fort du rythme des heures claires, la palabre, le message, celui du poème à danser, les mots de Tètèche, cette mémoire incarnée de *Veillées Noirs* qui a délié 'la langue paresseuse e rebelle/ (de la) bouche/ cousue née du poète? Cette conteuse sans âge reste dans son idée précisément le trait d'union entre la TERRE-MERE, c'est-à-dire l'Afrique, e la culture authentique de la Guyane.

como o modo de o sujeito se enxergar, independente de discursos externos; ela é íntima, pessoal e tem a ver com os sentimentos mais profundos do ser. A identidade, por sua vez, está mais ligada a posicionamentos discursivos, é proveniente das experiências culturais, linguísticas que cada indivíduo constrói. Quanto ao *ethos*, a autora define como uma “imagem de si de um sujeito, projetada no/pelo discurso, pode ou não se aproximar da subjetividade e/ou identidade de um enunciador ou de um grupo”. Em suma, a autora apresenta a seguinte definição:

O *ethos* é uma criação do enunciador, a subjetividade está em suas ações e práticas sociais, no processo interativo, enquanto a identidade está ligada a ideologia e às posições assumidas por um sujeito dentro da sociedade. Diríamos que o *ethos* e a subjetividade são endofóricos; emergem de dentro para fora nos/dos discursos, enquanto identidade é um movimento para dentro do discurso (CARREIRA, 2018, p. 215).

Os conceitos apresentados possuem definições distintas, no entanto, são parte constituintes do discurso da Negritude e o cenário em que se constroem trazem o sujeito negro à cena de protagonismo.

À vista do exposto, Carreira (2018) considera o discurso da Negritude uma categoria simbólica, uma vez que demonstra a reação de um enunciador negro que toma a voz do povo negro para uma mobilização, pois é sabido da forte exclusão, discriminação e dos preconceitos enfrentados por esses grupos. Através da Negritude, esses grupos viram um modo de unir suas vozes para negar a supremacia colonizadora e lutar pela construção positiva da identidade do negro. Não é à toa que os iniciadores do movimento, principalmente Aimé Césaire, consideravam a Negritude como uma revolução nos discursos e na linguagem. Carreira (2018, p. 218) também afirma que é “na linguagem e pela linguagem que os sujeitos buscam validação social, imposição e renovação dos ‘dizeres’ que o deslocam e provocam assimilações e apagamentos, impostos por um discurso que se apoia na tradição”.

Historicamente, o sujeito negro se vê com o olhar do outro, mas isso muda a partir dos diversos movimentos antirraciais surgidos no contexto dos séculos XIX e XX. A Negritude tem sua gênese aí, na luta contra estereótipos racistas e preconceitos e, conforme Carreira, o *ethos* se faz presente nos discursos, deixando marcas na linguagem e nas práticas socioculturais.

O *ethos* é um conceito originário da retórica e filosofia antiga. Naquele contexto foi utilizado para descrever o caráter ou a imagem moral e ética de um

indivíduo, o orador. Assim, o *ethos* específico da retórica aristotélica é estritamente ligado à eloquência, à oralidade em situação de fala pública (assembleia ou tribunal) Maingueneau apresenta uma definição do *ethos*:

o *ethos* é uma noção *discursiva*; é construído por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala; o *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo *iterativo* de influência sobre o outro; o *ethos* é uma noção intrinsecamente *híbrida* (sóciodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica (MAINGUENEAU, 2018, p. 269, grifos do autor).

O autor ainda apresenta outros termos ligados à compreensão de *ethos*, dentre os quais é válido destacar a incorporação, vocábulo utilizado para se referir ao modo como o destinatário na posição de intérprete, ouvinte ou leitor se apropria do *ethos*. Assim, a noção de *ethos* não é algo fixo ou inato, constitui-se em determinado contexto social e pode variar dependendo do público ou situação comunicativa em que se estabelece, pois, segundo Maingueneau, a incorporação não é um processo uniforme, ela é modulada de acordo com o gênero e tipo de discurso.

Maingueneau considera a noção de *ethos* da retórica antiga, busca compreendê-la de forma não restrita à característica oral do discurso, portanto, a concepção de *ethos* adotada pelo autor é abrangente a todo tipo de texto, tanto orais quanto escritos. Essa noção de *ethos* apresentada pelo autor é de suma importância para a análise dos diálogos propostos no trabalho, pois é sabido que os ladrões de Marabaixo são composições originalmente orais, enquanto o poema *Black-Label*, embora possua características de oralidade, é um texto do registro escrito. Esses discursos compartilham, no entanto, conteúdos semelhantes e a imagem do enunciador, ou seja, do *ethos* produzido nesses e a partir desses discursos que é semelhante.

Qual é então esse *ethos* comum? No poema e nos ladrões, o *ethos* pode ser personificado na imagem de um líder, alguém que orienta seu grupo, denuncia as injustiças que sofreram e chama para uma reação coletiva. Assim como a voz que ecoa no poema, os marabaixeiros são figuras de lideranças que veem no registro oral a oportunidade de unir vozes para reagirem e denunciarem acontecimentos passados, afim de conservar tais memórias de modo que elas influenciem positivamente na valorização da cultura e história dessas comunidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos comparados foram primordiais para as reflexões apresentadas neste trabalho por possibilitarem estabelecer relações entre discursos diversos. Na condição de estudos que ultrapassam fronteiras, são uma “forma específica de interrogar os textos literários e sua interação com outros textos, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006).

O Marabaixo e suas narrativas orais, os ladrões, são uma das expressões da Negritude no Amapá. *Black-Label*, obra poética publicada 20 anos após a difusão do movimento da Negritude, pode ser lido como uma denúncia ao colonialismo, um combate à discriminação racial ou ainda como uma reflexão sobre a responsabilidade que negros, ameríndios e brancos assumiram diante da política assimilacionista imposta na Guiana Francesa.

A obra poética e os ladrões de Marabaixo são manifestações diversas em suas estruturas composicionais. Nelas a oralidade é ou elemento definidor ou elemento que adentra o registro escrito. Os sujeitos remontam ao passado e traduzem o presente para expressar a determinação daquele que canta/escreve para resgatar o patrimônio cultural africano, conservá-lo e reinscrevê-lo em seu espaço e tempo.

No poema e nos ladrões, o sujeito negro assume, em sua cena de enunciação, a voz ou o *ethos* discursivo para construir suas identidades: ele é o líder do seu grupo. O elemento definidor que possibilitou o diálogo proposto no estudo foi a Negritude e porque não dizer as Negritudes, uma vez que ela pode ser compreendida como um movimento de múltiplas acepções. Contemporaneamente a Negritude admite diferentes “usos e sentidos” (MUNANGA, 2009) e pode ser vista como ideologia subjetiva, ato reivindicatório-político e manifestação artístico-cultural. Desde sua origem, ela afirmou e atualizou a tomada de consciência racial acerca da identidade e memória dos povos da diáspora. Se as primeiras expressões do movimento não conseguiram alcançar as massas populares da Martinica (Caribe), Guiana e África, seus desdobramentos culturais foram capazes de inspirar lutas contra o racismo que não para de se manifestar.

A construção poética elaborada de *Black-Label*, datado de 1956, dialoga com problemáticas da atualidade, sobretudo no que se refere à constituição de uma

identidade. Ela demonstra igualmente a resistência, a luta por dignidade e respeito que há muito as comunidades do movimento negro lutam por alcançar.

Essas questões vistas ao longo deste estudo não estão distantes do contexto fronteiriço amapaense, principalmente no que tange às origens e à formação da atual sociedade do estado e suas manifestações estéticas, culturais e políticas, como cantado nos ladrões de Marabaixo: relatos sonoros do dia a dia e registros de experiências vivenciadas nas comunidades negras, tradição herdada dos ancestrais africanos que viam no relato oral e cantado um modo de registrar suas memórias, de resistir e de reexistir.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Érika. Aimé Césaire et son discours poétique sur les Antilles. **Léguas & meia: revista de literatura e diversidade cultural**. Revista digital do programa de pós-graduação em estudos literários da Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, v. 11, n. 2, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/lm.v12i1.6338>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BOISDRON, Dominique. **Discours et réception littéraire dans les pratiques éducatives et langagières des élèves de seconde en Guyane**. Thèse de doctorat dirigée par Michel Dispagne et soutenue à l'Université de Guyane le 24 octobre 2016 à Cayenne. 451 p.

CALDAS, Yurgel; MACIEL, Kerllyo; ANDRADE, Estrela. **Marabaixo: identidade e cultura de resistência**. São Leopoldo, v. 23, n. 1, p. 26-43. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/identidade>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CANTIGA. In: **Michaelis: Dicionário de Língua Portuguesa brasileira**. Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/creditos/>. Acesso em: 17 mai. 2023.

CAVALCANTE, Ana Célia Lopes; XAVIER, Antônio Roberto. História oral e tradição oral africana: a construção de saberes. In: XI Encontro Regional Nordeste de História oral. 2017, Fortaleza. **Anais eletrônicos** [...]. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2017. p.1-11. Disponível em: <https://www.nordeste2017.historiaoral.org.br>. Acesso em: jun. 2023.

CAVALCANTI, Alcinéia. Hoje, 132 anos do nascimento do Mestre Julião. IN: Alcinéia Cavalcante. **Liberdade de expressão**. Macapá, 9 jan. 2022. Disponível em: <https://www.alcinea.com/memoria/hoje-132-anos-do-nascimento-do-mestre-juliao>. Acesso em: 12 ago. 2021.

CARREIRA, Rosângela Aparecida Ribeiro. O Corpo como Resistência Paratópica do Discurso da Negritude no Discurso Literário. p. 210-235. In: NASCIMENTO, Jarbas Vargas; FERREIRA, Anderson (org.). **Discurso e Cultura**. São Paulo: Blucher, 2018. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/08-21337>. Acesso em: 05 jun. 2023.

COMBE, Dominique. **Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: PUF, 2014.

CONDÉ, Maryse. Léon-Gontran Damas aux USA. in: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas : cent ans en noir et blanc**. Paris: CNRS éditions, 2014.

CONFIANT, Raphaël. **Dictionnaire Universel Français-Crèole**. Editions Montray, 2017. Disponível em: www.montraykreyol.org/sites/default/files/diko_universel_fwanse-kreyol_.pdf. Acesso em: 10 jun. 2023.

D'ADESKY, Jacques. **Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e antirracismos no Brasil**. Rio de Janeiro, 2001.

DAMAS, Léon-Gontran. **Black-label**. Paris: Gallimard, 2011 [1957].

DUARTE, Zuleide. A Tradição Oral na África. **Estudos de Sociologia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 15. nº 2, p. 181 – 189, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235328>. Acesso em: 08 mai. 2023.

DOCONONS ; LOCONONS. In : Journal de la Société centrale d'Horticulture de France. **Culture des Céréales a la Guyane Française**. p. 94, 1872. Disponível em: <http://www.manioc.org/gsd/collect/patrimon/tmp/FRA11227-8.html>. Acesso em 15 jun. 2023.

EMINA, Antonella. Damas: d'ici et là. In: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas : cent ans en noir et blanc**. Paris: CNRS éditions, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandayala, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representação de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FONKOUA, Romuald. **Aimé Césaire**. Paris: Perrin, 2016 [2010].

FUNES, Eurípedes. A. **Negro na Amazônia: Recuperando sua História**. In: SAMPAIO, Patrícia (Org.). O fim do silêncio: presença negra na Amazônia. Belém: Açaí / CNPq, 2011. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/afro/a/34vm649kpYW4Ypx8SKCNMpg/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

GYSSELS, Kathleen. Désirs comprimés d'un bel enfant de chœur. L'entre-dit genré. in: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas** : cent ans en noir et blanc. Paris: CNRS éditions, 2014.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine. Damas et ses langues : le Français et le Crèole ou l'interdit du fruit défendu. in: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas** : cent ans en noir et blanc. Paris: CNRS éditions, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN (Brasil). **Dossiê do Marabaixo**. Brasília-DF, 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1941> . Acesso em: 15 ago. 2021.

JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e Literatura brasileira**: circulações e representações. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

JUNIOR, Magno Vasconcelos. Patrimônio cultural e a institucionalização da memória coletiva no Brasil. **Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 jun. 2018, vol. XXIII, n. 1.239. [ISSN 1138-9796]. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1239.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.

LAROUSSE. **Dictionnaire Français-Portugais**. Paris: Éditions Larousse, 2008.

LAROUSSE. **Dictionnaire électronique**. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LE ROBERT COLLÈGE. **Dictionnaire Français-Français**. Paris: Le Robert, 2018.

LE ROBERT DICO EN LIGNE. **Dictionnaire électronique**. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LE PETIT ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE, VERSION ÉLECTRONIQUE. Paris: Le Robert, 2011.

KWATERKO, Józef. Le nègre debout: l'esprit du jazz et du blues chez les poètes de la harlem renaissance américaine et de la négritude franco-caribéenne. **Romanica Cracoviensia**, 2 (2017): 125-135, doi: 10.4467/20843917RC.17.011.7693. URL: www.ejournals.eu/RomanicaCracoviensia.

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

MAXIMIN, Daniel. Léon Damas, Étoile pigmentée de graffiti. In: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas** : cent ans en noir et blanc. Paris: CNRS Éditions, 2014.

- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana. Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: autêntica, 2009.
- NDAGANO, Biringanine. Damas était-il un homme politique? In: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas : cent ans en noir et blanc**. Paris: CNRS éditions, 2014.
- OLIVEIRA, Edna dos Santos. Para uma sócio-história da poesia oral de Mazagão Velho. In: RIBEIRO, Maria Celeste da Rocha; SANCHES, Romário Duarte (org.). **Linguísta na Amazônia: descrição, diversidade e ensino**. Rio Branco: Nepan, 2020.
- OJO-ADE, Feni. Un solitaire au sein d'une solidarité: la vie de Léon-Gontran Damas. in: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas : cent ans en noir et blanc**. Paris: CNRS éditions, 2014.
- OJO-ADE, Feni. « Hoquet » : un poème, le poète et son peuple. in: EMINA, Antonella (dir.). **Léon-Gontran Damas : cent ans en noir et blanc**. Paris: CNRS éditions, 2014.
- PESSOA, Mônica; VENERA, Raquel. Manifestações afro-brasileiras no Amapá: a arte do Marabaixo no tempo presente. **Revista do programa de pós-graduação em educação da UNESC**. 2016. Disponível: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/2853/0>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- RACINE, Daniel. **Léon-Gontran Damas: l'homme et l'œuvre**. Paris: Présence Africaine, 1983.
- REVERSO.NET. **Reverso Dicionário**. Versão 11.2.5. Montréal Quebec, 2014.
- RIBEIRO. Ronilda Lyakemi. **Alma africana no Brasil: os lorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996. Disponível em: <http://crpsp.org.br/diverpsi/arquivos/alma-africana-no-brasil.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- ROUSSELET, Laurine. Léon-Gontran Damas, passagem do poema negro. **Aguilha revista de cultura**. nov. 2014. Disponível em: http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2014/11/laurine-rousselet-leongontran-damas_21.html. Acesso em: 22 ago. 2020.
- TARTAGLIA, Ednaldo. **A Igreja Católica e os sujeitos negros do ciclo do Marabaixo: uma maquinaria discursiva operando práticas conflitantes**. Fórum linguístico, v. 17, n. 2, 2020, p. 4831-4843. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8080551>. Acesso em: 14 jun. 2022.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Companhia das letras, 1993.