



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**



CLEO AMORIM NASCIMENTO

SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NA POESIA TOPOFÍLICA DE ZECA PRETO

Boa Vista, RR
Janeiro de 2014

CLEO AMORIM NASCIMENTO

SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NA POESIA TOPOFÍLICA DE ZECA PRETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Nível Mestrado - da Universidade Federal de Roraima, Linha de Pesquisa em Literatura, Artes e Cultura Regional, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras- Área de Concentração em Estudos de Linguagem e Cultura Regional.

Orientadora: Prof. Dr^a. Cátia Monteiro Wankler

Boa Vista, RR
Janeiro de 2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

N244s Nascimento, Cleo Amorim.
Subjetividade e identidade na poesia topofílica de Zeca Preto / Cleo Amorim Nascimento. - Boa Vista- RR, 2014.
114 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Cátia Monteiro Wankler.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1 – Análise literária. 2 – Literatura roraimense. 3 – Zeca Preto. 4 – Movimento Roraimeira. I – Título. II. – Wankler, Cátia Monteiro (orientadora).

CDU- 82.09

CLEO AMORIM NASCIMENTO

SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NA POESIA TOPOFÍLICA DE ZECA PRETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Nível Mestrado - da Universidade Federal de Roraima, Linha de Pesquisa em Literatura, Artes e Cultura Regional, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras-Área de Concentração em Estudos de Linguagem e Cultura Regional. Defendida em 24 de janeiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cátia Monteiro Wankler
Orientadora – PPGL/UFRR

Prof^a. Dr^a. Luciana Marino do Nascimento
Membro Externo – PPGL/UFAC

Prof^a. Dr^a. Adriana Helena de Oliveira Albano
Membro - PPGL/UFRR

Prof^a. Dr^a Carla Monteiro de Souza
Suplente - PPGL/UFRR

A Deus
por me permitir realizar mais esse sonho

À minha mãe – Maria Lucinda
por incentivar e contribuir com o meu ingresso no PPGL/UFRR

Ao artista Zeca Preto
pela disposição, carinho e atenção

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido inteligência, perseverança e forças para batalhar pela concretização de mais esse sonho.

À minha mãe, Maria, que custeou minha inscrição no processo seletivo do Mestrado, por ter confiança na minha capacidade de lutar pela concretização dos meus sonhos.

À Professora Doutora Cátia Monteiro Wankler, pelo seu profissionalismo, competência e principalmente pela sua paciência e carinho na hora de orientar-me na produção desta dissertação.

Ao poeta Zeca Preto, figura ímpar, possuidor de uma poesia belíssima e de uma simpatia cativante.

Aos demais professores do PPGL da UFRR, Carla, Devair, Simone, Paulina, Roberto, Déborah e Maria Helena, excelentes profissionais da docência, pelas aulas ministradas e pelas discussões teóricas que foram de grande valia para a minha pesquisa.

Aos colegas de curso, em especial a Ivanilde Barros e Ana Maria pelas quais tenho uma grande amizade.

Aos meus filhos, Brenda e Breno, fontes de inspiração na minha vida.

Ao meu esposo, Breno Teodoro, companheiro e amigo, pela compreensão nos momentos de ausência.

À CAPES, pelo apoio através da concessão de bolsa de estudos.

*Nasci logo ali, ali em Belém do Pará
Nos encantos aquáticos do meu Guamá
Te conhecia de Nome e um dia da tua água provei
Banhei meu corpo negro-azulado na espuma do teu branco*

...
*E no mais lindo céu do mundo, toquei pra tua lua
Roraimeí, Makunaimeí, e cantei com as pedras*

...
*Encantos e talentos se encontram
Nessa grande América do Sul.*

Zeca Preto. Filho Adotivo.

RESUMO

A grande diversidade cultural e a exuberância da natureza fazem de Roraima uma fonte de inspiração para os artistas locais, despertando neles a necessidade de “cantar o seu lugar”, a partir dos elementos que, na sua concepção, singularizam Roraima.

Na década de 1980, a partir do Roraimeira, o uso dos elementos considerados caracterizadores da paisagem local nas artes tornou-se quase um estatuto, preocupado em reafirmar uma identidade: o “ser de Roraima”. Como dizem os versos da canção *Boca da Mata*, do compositor Neuber Uchôa, é “Buriti com farinha na veia”.

Este “ser de Roraima” pode ser compreendido a partir do conceito de “topofilia”, utilizado por Yi-Fu Tuan (1980) para caracterizar os sentimentos de um grupo social ou cultural em relação ao lugar. Estes “sentimentos topofílicos” balizam, de certa forma, a poesia de Roraima, pois nela o *lugar* se apresenta como tecido da experiência humana, e não apenas como uma simples localização geográfica.

Para as discussões acerca da constituição de uma identidade a partir das experiências com o lugar destacamos a poesia do Movimento Roraimeira, associada ao estabelecimento de uma identidade cultural roraimense, e ao qual se vincula Zeca Preto, cuja obra se constitui em nosso objeto de pesquisa. Esse cantor, compositor e poeta paraense vive em Roraima há mais de 30 anos e é um dos grandes nomes da poesia roraimense. Embora não seja nascido em Roraima, sua poesia demonstra fortes sentimentos topofílicos em relação a este lugar que ele reivindica como seu.

Na produção de Zeca Preto, observa-se uma vinculação exacerbada dos textos aos elementos do cotidiano e da paisagem local, o que aponta para uma discussão acerca da busca da constituição e/ou afirmação de uma identidade cultural através da apresentação desta paisagem pelo(s) sujeito(s) poético(s). Diante disso, questionamos como a expressão subjetiva se relaciona com a constituição de uma “identidade roraimense” na poesia topofílica de Zeca Preto, questão da qual trataremos no decorrer desta dissertação.

Palavras-chave: Literatura roraimense; Poesia e topofilia; Identidade e subjetividade.

RESUMEN

La gran diversidad cultural y la exuberancia de la naturaleza hacen de Roraima una fuente de inspiración para los artistas locales, despertando en ellos la necesidad de "cantar su lugar", a partir de los elementos que, en su concepción, singularizan Roraima.

En la década de 1980, desde Roraimeira, el uso de los elementos considerados caracterizadores del paisaje local en las artes se ha convertido en casi un estatuto, en que se trate de reafirmar una identidad: "ser de Roraima". Como dicen los versos de la canción Boca da Mata, del compositor Neuber Uchôa es "Buriti con harina en la vena".

Este "ser Roraima" puede entenderse desde el concepto de "topofilia" utilizado por Yi -Fu Tuan (1980) para caracterizar los sentimientos de un grupo social o cultural en relación al lugar. Estos "sentimientos topofílicos" marcan, en cierto modo, la poesía de Roraima, ya que se presenta en la poesía el lugar como tela de la experiencia humana, y no sólo como una mera localización geográfica.

Para discusiones sobre el establecimiento de una identidad a partir de experiencias con el sitio destacamos la poesía del movimiento Roraimeira, asociada con el establecimiento de una identidad cultural roraimense, y al cuál se une Zeca Preto, cuya obra constituye el objeto de nuestra búsqueda. Este cantante, compositor y poeta paraense vive en Roraima por más de 30 años y es uno de los grandes nombres de la poesía roraimense. Aunque no nació en Roraima, su poesía demuestra fuertes sentimientos topofílicos acerca de este lugar que él reclama como suyo.

En la producción de Zeca Preto, se observa una exagerada vinculación de los textos a los elementos del cotidiano y del paisaje local, lo que apunta a una discusión sobre la búsqueda de la incorporación y / o afirmación de la identidad cultural a través de la presentación de este paisaje por el (los) sujeto (s) poético (s). Por lo tanto, nos preguntamos cómo la expresión subjetiva se refiere a la creación de una "identidad roraimense " en la poesía topofílica de Zeca Preto, cuestión de qué nosotros nos ocuparemos en el curso de esta disertación.

Palabras-clave: Literatura roraimense; Poesía y topofilia; Identidad y subjetividad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. “EU SOU RORAIMA MEU IRMÃO”: ZECA PRETO E A PAISAGEM RORAIMENSE	16
1.1. “Sou”: Zeca Preto	22
1.2. “Te achei na grande América do Sul”: regionalismo, topofilia e a poesia de Zeca Preto	28
2. É ESSA A RORAIMA QUE EU AMO”: LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM ZECA PRETO	44
2.1. <i>Macuxana</i>: memória, história e identidade	58
3. “PARACUXINAUARA”: IDENTIDADES QUE SE CRUZAM NO CONTEXTO RORAIMENSE	67
3.1. <i>Mangueira e Paracuxinauara</i>: Regionalismo e ruptura na poesia de Zeca Preto	83
“AQUI JÁ VIREI RORAIMEIRA”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	96
REFERÊNCIAS	101
ANEXO 1 – CORPUS POÉTICO DE ZECA PRETO	105
ANEXO 2 – ROTEIRO BÁSICO PARA ENTREVISTA	110
ANEXO 3 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)	113

INTRODUÇÃO

A relação entre o homem e o meio ambiente tem servido de inspiração para as artes, seja de forma direta, quando esse meio se constitui no tema da obra em si, ou indiretamente, quando ele apenas é sugerido, influenciando na composição da obra. Muitas delas buscam representar os lugares e suas paisagens naturais de acordo com os sentimentos que produzem no homem, atribuindo-lhes significados.

A arte literária tem se configurado como um meio fecundo de expressão dos sentimentos de vinculação do homem ao meio natural no qual está inserido. Os sentimentos de vinculação do homem ao lugar podem ser positivos, que demonstrem afeto e apego, ou negativos, quando demonstrem o oposto. O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1980) nomeia tais sentimentos positivos de “topofilia” e os negativos de “topofobia”.

A topofilia é por ele definida como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal” (TUAN, 1980, p.05). Os sentimentos topofílicos dizem respeito aos “tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança” (Relph, 1979, p. 03). O lugar é, ainda, “um centro de significados construído pela experiência” (Tuan, 1980, p. 107) ou, nas palavras de Buttimer, “lugar é o somatório das dimensões simbólicas, emocionais, culturais, políticas e biológicas” (1985, p.228). Estes sentimentos também variam de acordo com a cultura, e, assim como esta, mudam ao longo do tempo.

No caso da Literatura de Roraima, mais especificamente, da poesia, que se constitui no nosso assunto, os sentimentos topofílicos são comuns, sobretudo naqueles vinculados ao Roraimense. Surgido na década de 1980, esse Movimento Cultural teve seu marco inicial no ano de 1984 e seu pressuposto básico era a divulgação da cultura roraimense e o estabelecimento de uma identidade própria. (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009).

Teve lugar de destaque neste movimento o chamado “trio Roraimeira” formado pelos poetas, cantores e compositores Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto, grandes nomes da produção literária local que já se apresentaram em festivais nacionais e também em outros países como Alemanha (Frankfurt e Berlim, apresentação solo de Eliakin Rufino) e suíça (Show regionalista de Zeca Preto e Neuber Uchôa).

Tanto Rufino quanto Uchôa e Zeca Preto produziram – e ainda produzem – uma poesia carregada de sentimentos topofílicos, que é o que denominamos aqui “poesia topofílica”, tomando como base o conceito de topofilia de Tuan (1980). No entanto, chama a nossa atenção o fato de apenas um dos três, Zeca Preto, não ter nascido em Roraima, porque, embora não seja roraimense, sua poesia apresenta fortes sentimentos topofílicos em relação ao lugar que escolheu para viver, expressando apego à terra por intermédio da expressão de elementos da vida e da paisagem locais através de uma voz subjetiva que se coloca com muita clareza nos textos. Diante disso, o que pretendemos com esse trabalho é justamente investigar como a expressão subjetiva se relaciona com a constituição de identidades “roraimense” na poesia topofílica de Zeca Preto.

Considerando tal objetivo, convém destacar que estruturamos nossa pesquisa a partir de uma abordagem qualitativa, visando “(...) entender, interpretar fenômenos sociais inseridos em um contexto” (BORTONI-RICARDO, 2008, p. 34), assim, partimos da leitura da obra poética (incluindo as letras de música) de Zeca Preto e da seleção do corpus poético correspondente às questões de subjetividade, identidade e topofilia. A escolha pela pesquisa qualitativa justificou-se ainda pelo fato de que esta é fundamentalmente interpretativa, tendo em vista que inclui análise e interpretação de dados primários e secundários (ROSSMAN E RALLIS, 1998 *apud* CRESWELL, 2007), o que se encaixou no nosso propósito de análise do corpus poético visando observar como os sujeitos dos poemas em questão expressam os sentimentos topofílicos e como são construídas as relações entre sujeito, identidade e lugar nos poemas.

Inicialmente, recorreremos à pesquisa bibliográfica, ou seja, a consulta ao material já publicado em diversos veículos, como livros, jornais, sites da internet e artigos científicos (GIL, 1999), e contamos, ainda, com a disponibilização de todos os dados produzidos pelos dois projetos de pesquisa coordenados por nossa orientadora (“Os impactos da globalização na poesia topofílica de Roraima a partir da década de 1980” e “Subjetividade, identidade e percepção da natureza na poesia de Roraima da década de 1980 aos dias atuais”), de cujas equipes executoras fazemos parte.

Para fundamentar a teoria e para a complementação das informações necessárias ao embasamento da pesquisa, recorreremos à entrevista com Zeca Preto, realizada no dia 08 de outubro de 2013, na sala 02, do Centro de Ciências Humanas (CCH), da Universidade Federal de Roraima – UFRR. Esta foi realizada de acordo com a metodologia da História Oral -- “um trabalho de pesquisa (...) que se baseia em fontes orais, coletadas em situação de entrevista” (LANG *apud* MELHY, 1996, p. 34) -- que complementou o levantamento biobibliográfico sobre o poeta.

Embora tenhamos lido toda a obra de Zeca Preto e analisado boa parte dela, selecionamos como corpus literário específico dessa dissertação os seguintes textos poéticos: “Sou”, “Roraimeira”, “Um pedacinho”, “Daqui eu não saio”, “Macuxana”, “Domingueira”, “Paracuxinauara” e “Mangueira”, com a finalidade de observar como os sujeitos destes poemas expressam os sentimentos topofílicos, bem como analisar como são construídas as relações entre sujeito, identidade e lugar nestes textos. Convém destacar que estes textos poéticos estão transcritos na íntegra nos capítulos desta dissertação aos quais dão nome, e cuja estrutura descreveremos em seguida.

No capítulo 1, **“EU SOU RORAIMA MEU IRMÃO”**: **ZECA PRETO E A PAISAGEM RORAIMENSE**, apresentaremos brevemente o lugar Roraima em seus aspectos geográfico e populacional, bem como apresentaremos também uma síntese do Movimento Cultural Roraimeira e suas principais contribuições para a literatura roraimense. No subcapítulo 1.1, **“Sou”**: **Zeca Preto**, traremos a biobibliografia do sujeito da pesquisa e a análise do poema que nomeia este subcapítulo para ilustrar as experiências íntimas do poeta com o lugar Roraima.

No item 1.2, **“Te achei na grande América do Sul: regionalismo, topofilia e a poesia de zeca preto**, exploraremos a relação da literatura regional com a topofilia para designar a relação de afetividade do eu poético com o ambiente Roraima, tendo como objeto de análise o poema “Roraimeira”, cujo primeiro verso compõe o título do subcapítulo.

Para tanto, neste capítulo iremos situar e caracterizar o Movimento Roraimeira sob o aporte teórico de Oliveira; Wankler; Souza (2009) e Wankler, Souza, Oliveira e Souza (2010), relacioná-lo a outros movimentos literários com base na teoria de Esperandio (2007), bem como trazer as discussões teóricas acerca da topofilia, balizadas por Tuan (1980) e Fernandez (2005), geografia cultural por Claval (1999), e o regionalismo na literatura por Coutinho (2004).

No capítulo dois, **“É ESSA A RORAIMA QUE EU AMO”: LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM ZECA PRETO**, discutiremos a linguagem e sua relação com o sujeito, e o uso da linguagem literária como construção da subjetividade, tendo como âncoras teóricas para as discussões sobre linguagem, identidade e subjetividade, Silva (2000), Woodward (2000), Hall (2002), Heidegger (2003), Benveniste (1989), Ricouer (2000), Hegel (1959), e Sartre (1989). No subitem 2.1, **Macuxana: memória, história e identidade**, conceituaremos e classificaremos a memória, explicaremos a sua relação com a história e a identidade social à luz de teóricos como Halbwachs (1990), Pollak (1992), Bosi (1994), Bergson (1999), Cucho (2002), Hall (2002), Mello (2010) e Souza (2010). Para ilustrar essas discussões na poesia de Zeca Preto, traremos a análise dos poemas “Um pedacinho”, “Daqui eu não saio” e “Macuxana”.

O terceiro capítulo, **“PARACUXINAUARA”: IDENTIDADES QUE SE CRUZAM NO CONTEXTO RORAIMENSE**, abordaremos as versões de cultura embasadas na visão teórica de Eagleton (2005), Bhabha (1998), Hall (2000), Woodward (2000), Silva (2000). Discutiremos ainda a importância da cultura para a manutenção das raízes identitárias de um povo, buscando apoio na teoria de Mendes e Silva (2012) e Hall (2002), e traremos, a título de ilustração, a análise do texto poético *Domingueira*.

O subcapítulo 3.1, ***Mangueira e Paracuxinauara: Regionalismo e ruptura na poesia de Zeca Preto***, encerra o ciclo de discussões propostos pela dissertação. Nele, trazemos a contextualização do regionalismo dentro da poesia topofílica de Zeca Preto, com vistas a apresentá-lo como um elo de ligação entre o local e o global, embasando-nos na teoria de Chiappini (1995), Coser (2005) e Bordini (2006), e contando ainda com a análise do poema que intitula este subcapítulo e de *Paracuxinauara*, título do capítulo 3.

Finalmente, traremos como parte conclusiva algumas considerações sobre o as discussões aqui descritas.

Nesse sentido, acreditamos que as discussões desenvolvidas neste estudo podem representar uma boa contribuição para a compreensão das relações entre sujeito, identidade e lugar no contexto da poesia roraimense das últimas três décadas, sobretudo porque, em Roraima, ainda se observa certo desconhecimento sobre os assuntos locais.

1. “EU SOU RORAIMA MEU IRMÃO”: ZECA PRETO E A PAISAGEM RORAIMENSE

Roraima é o estado mais ao norte do Brasil. Na década de 40 fazia parte do estado do Amazonas, época em que se chamava Território Federal do Amazonas; a partir de 1962, passou a chamar-se Território Federal de Roraima, e no dia 05 de outubro do ano de 1988, com a Constituição Brasileira, foi elevado à condição de estado, passando então a chamar-se legalmente estado de Roraima (VERAS, 2009).

Está Localizado em situação fronteiriça: a noroeste faz fronteira com a Venezuela, a nordeste com a República Cooperativista da Guiana, a sudeste com o Pará e a sudoeste com o Amazonas. Possui uma área de 224.300,506km², e uma população de 488.072 habitantes (IBGE, 2013). A região é banhada pelo Rio Branco, o maior do estado, o qual nasce da confluência dos rios Tacutu e Uraricoera, e atravessa o estado de norte a sul, desembocando no Rio Negro (AM). Segundo Barros, este rio “constituía o eixo principal de penetração para a ocupação desta região nos séculos XVII, XVIII, XIX, até a segunda metade do Século XX (...)” (1995, p.13).

Sua capital, a cidade de Boa Vista, abriga mais de 70% de sua população, que é formada por indígenas e não indígenas naturais do estado, migrantes de outras regiões do Brasil, bem como de estrangeiros vindos dos países vizinhos (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009).

A população indígena tem uma presença expressiva em Roraima; segundo dados do IBGE (2010), existem no estado, atualmente, 11 etnias sendo elas: Wai Wai, Waimiri-Atroari, Yanomami, Yekuana, Macuxi, Patamona, Taurepang, Wapixana, Ingaricó, Saporá e Maiongong.

Este fator de convívio social tão miscigenado mostra que não é possível tentar homogeneizar a identidade deste estado, uma vez que as manifestações culturais são bem diversas, “algumas tipicamente nordestinas, produto do fluxo migratório constante proveniente de estados do Nordeste, (...) outras de feição

mais indígena e outras, essencialmente híbridas” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p.27).

Na década de 1980, a cidade de Boa Vista passou por um intenso processo migratório em decorrência da busca pelo ouro empreendida por garimpeiros vindos de várias partes do país e de indígenas que se deslocaram para a capital motivados pelos conflitos com estes garimpeiros, pois as zonas de garimpo situavam-se majoritariamente nas áreas indígenas. Além destes, vinham ainda outros para exercer atividades diversas, fossem elas periféricas ao garimpo ou de outra natureza (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009).

Esse intenso processo migratório e os conflitos ocasionaram um choque entre as diferentes culturas conviventes em Roraima, implicando em mudanças nas identidades pessoais e causando deslocamento ou descentralização do sujeito (perda de um “sentido de si”).

Hall (2002) afirma que esse deslocamento pode vir a desencadear uma crise de identidade, ocasionada pelo duplo deslocamento dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.

Para Woodward:

Essa dispersão das pessoas (...) produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras. (...) identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte. (2000, p.22)

Com relação a esta desestabilização das identidades por conta do convívio de diferentes culturas em um mesmo lugar, Cuche afirma: “(...) as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente” (2002, p.176).

Nesta conturbada década de 1980, um grupo de artistas locais organizou um movimento cultural, batizado com o nome de uma música do cantor, poeta e compositor Zeca Preto: o Movimento Cultural Roraimeira, que reuniu música, dança, poesia, fotografia, entre outras expressões artísticas, e se voltou para o projeto de afirmação de uma identidade roraimeira, baseada,

sobretudo, nos elementos da cultura e da paisagem natural existentes no estado (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009), o que pode ser ilustrado pela fala de Eliakim Rufino:

No movimento Roraimeira nós tentamos esboçar uma fisionomia cultural para cá, porque até então se dizia que aqui não tinha cultura, isso era um comentário recorrente. Talvez a nossa grande contribuição, do Roraimeira, é acabar com a crise de identidade que Roraima padecia (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 28).

Rufino acrescenta ainda que a inspiração para a organização do Roraimeira veio do Modernismo, que, segundo ele, é o movimento modernista que chegou em Roraima na década de 1980, “toda nossa inspiração é modernista: é o Modernismo, é o movimento modernista ... Tardio” (RUFINO *apud* OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 29).

Para Candido (1980, p. 135), o Modernismo, cujo marco fundador foi a Semana de Arte Moderna Brasileira, realizada em São Paulo, em maio de 1922 trouxe para a literatura brasileira as seguintes contribuições: “a destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude (1980, p. 135)”. Ressalvando-se o fato de Candido falar em “dado folclórico”, terminologia que se afasta conceitualmente dos pontos de vista teóricos nos quais nos apoiamos, reconhecemos que o Roraimeira rompeu com tabus, inovou no uso da língua e buscou uma relação natural com o popular, o corriqueiro, de modo simples e despojado (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009)

Outro aspecto em que o Roraimeira se aproxima do Modernismo brasileiro é a “antropofagia”. Esperandio (2007) postula que o Modernismo teve como desdobramento o Movimento Antropofágico, que teve seu início com o Manifesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade, publicado no primeiro número da revista **Antropofagia** em maio de 1928. O conceito de antropofagia remete-se a um ritual canibal dos índios Caetés, no qual eles devoravam os outros índios, na crença de apoderarem-se da força e das qualidades desejadas e admiradas no outro.

Com Oswald de Andrade, este termo adquiriu um novo sentido, passou a ser um conceito metafórico de caracterização da atitude de “devoração” e

assimilação dos valores culturais estrangeiros de forma crítica, valorizando os elementos da cultura nacional. Ao movimento antropofágico,

aderiram artistas, poetas e escritores, (...) buscando construir, a partir de uma linguagem moderna e universal, uma "identidade brasileira" - mas não uma identidade fechada em si mesma. Quer-se buscar novas formas de expressão, que sejam caracterizadas pela hibridização resultante da mistura de elementos próprios da realidade brasileira (por exemplo, as cores fortes, as paisagens tropicais, a herança étnica e cultural indígena e africana) com as tendências internacionais (...) (ESPERANDIO, 2007, p. 19).

Neste ponto, percebe-se o sentido da colocação de Rufino acerca da semelhança entre as proposições do movimento Modernista com o Movimento Roraimense, uma vez que nas manifestações artísticas do Roraimense percebemos a liberdade expressiva do idioma por intermédio do uso de expressões comuns às línguas indígenas, a exaltação da beleza estética das paisagens, bem como a recorrência ao imaginário mítico da Amazônia, elas também lançam mão da pluralidade de culturas existente em Roraima, tanto como tema, quanto como fonte de recursos expressivos.

Rufino afirma ainda que o Roraimense também sofreu influências do Movimento Tropicalista. Neste ponto, faz-se necessário recorrer ao contexto histórico que fundamenta a origem do Tropicalismo para que possamos compreender suas influências presentes nas manifestações artísticas do Roraimense.

Em fins da década de 1960, surgiu um novo estilo musical que foi denominado Tropicalismo. É possível interpretar o tropicalismo como um movimento que põe em prática a antropofagia oswaldiana, pois ele representou uma nova estética de produção cultural que surgiu do aproveitamento de elementos estrangeiros mesclados à cultura brasileira, e que fez surgir um estilo original: nas artes plásticas, na produção musical, na literatura e no teatro (ESPERANDIO, 2007).

O marco inicial do tropicalismo foi o III Festival de Música Popular Brasileira (MPB), realizado pela Rede Record de Televisão em 1967. O nome tropicalismo vem do termo Tropicália, título de uma música de Caetano Veloso, que o artista plástico Hélio Oiticica transformou em uma obra-ambiência,

composta “de elementos acústicos, táteis, visuais, e semânticos que só se revelam a partir do envolvimento físico dos visitantes” (ESPERANDIO, 2007, p.21).

Os destaques na música nesse movimento foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Torquato Neto, Rogério Duarte, entre outros. Esses cantores, conhecidos como “Os Tropicalistas”, criaram um novo estilo de música, caracterizado pelo uso da guitarra elétrica e arranjo influenciado pelo estilo dos Beatles, da irreverência, da mistura composta por ruídos e sons, totalmente controverso, se comparado à estética musical da Bossa Nova, tida desde aquela época como referência de Música Brasileira. A música instrumentalizou a estratégia de deglutir o outro (estrangeiro) para criar algo diverso. O próprio Caetano, quando entrevistado sobre a emergência deste novo estilo musical, respondeu se tratar de um “neoantropofagismo” (FAVARETO, 2000 *apud* ESPERANDIO, 2007, p. 22).

Esta influência do Tropicalismo sobre o Movimento Roraimera pode ser ilustrada pelo fato de que embora abrigasse todas as formas de arte, foi através da música que o Roraimera se projetou além das fronteiras de Roraima. Estiveram na linha de frente deste movimento o trio de poetas e compositores Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto, conhecido como “Trio Roraimera”, que

Inspirados pela pluralidade cultural existente em Roraima e, sobretudo, pelas fortes influências caribenhas, criaram um ritmo batizado com o nome e *Makunaimera*, sendo esta a fusão de distintos instrumentos amazônicos e latinos. O referido ritmo insinua um pouco de salsa, merengue e forte influência indígena, ou seja, um mix rítmico que proporciona ao ouvinte, além do prazer, uma ideia de vozes das diversas influências do local (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p.29).

Unidos pela mesma afinidade temática, poesias e composições sobre a região, passaram a organizar shows para ampliar a divulgação de suas composições. A primeira apresentação do Trio foi em agosto de 1984, no Teatro Amazonas, em Manaus, recebeu o nome de Roraimera e foi considerada o marco inicial do Movimento Cultural. Em outubro deste mesmo ano, realizou o primeiro show no estado, na cidade de Boa Vista, que teve

grande repercussão e ganhou a adesão de outros artistas regionais que tratavam da mesma temática.

Cumprir destacar que o Movimento Cultural Roraimense teve duas fases distintas: na primeira, de 1984 a 2000, a produção artística buscava destacar elementos da paisagem natural, a imagem do índio como figura culturalmente importante, ancestral, para o estado e as influências dos costumes e tradições trazidas pelos migrantes; na segunda fase, após o ano 2000, houve uma acentuada mudança nessa produção, que passou a apresentar uma postura mais crítica e, em certos momentos, um tom irônico em relação àqueles mesmos elementos reverenciados no período anterior. Já não faz apenas alusão às belezas naturais, mas mesclam-se elementos da vida local com a Amazônia, e até mesmo, de outros estados do país, relacionando Roraima a um contexto mais amplo e “globalizado” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009).

Embora Zeca Preto seja o único membro do trio que não nasceu em Roraima, pois ele é paraense, sua obra não deixa dúvidas quanto ao seu sentimento de pertencimento em relação a Roraima, seu apego a essa terra. Em sua poesia deparamo-nos com elementos marcantes da cultura local, sobretudo a paisagem.

A postura do poeta, cantor e compositor mostra o seu gosto e a identificação cultural com este estado quando diz: “Falar da região que tu amas, da terra onde moras é simplesmente Universal. Não tenho medo nem vergonha de ninguém quando digo “EU SOU DE RORAIMA” (VASCONSELLOS, 2010). Embora tenha nascido em outro estado, a convivência de mais de 30 anos e o contato com as culturas locais fomentam, na produção poética de Zeca Preto, um sentido de enraizamento profundo em relação a Roraima e de extremo comprometimento com o estatuto do Roraimense.

1.1 “Sou”: Zeca Preto

Sou

Sou zarabatana Atroarí
Cheiro a mato, a onça, taquari
Matinta Pereira solta em mim
Canto a terra de Makunaima
Canto o boto namorador
Canto a Serra da Lua Grande
No rio Branco sou vida
Sou aruanã
Sou Canaimé, Mapinguarí
Yakoanã, Pajé Waymiri
No meu sangue o gosto de açai
Toco canto tuas belezas
Anuncio cruviana chegou
Descalço caminho teus lavrados
Sou feliz
Eu sou Roraima meu irmão

(PRETO, Zeca, 1997, Faixa 12)



Fonte: acervo do Projeto de Pesquisa "Subjetividade, Identidade e Percepção da Natureza na poesia de Roraima da Década de 1980 aos Dias Atuais".

José Maria de Souza Garcia, o Zeca Preto, nasceu em Belém-PA, no dia 10 de outubro de 1950. O apelido, que posteriormente foi adotado como nome artístico, foi adquirido na adolescência, atribuído a ele por uma antiga namorada, na tentativa de distingui-lo de outros três amigos cujos apelidos eram Zeca.

A música e a poesia são duas grandes paixões na vida de Zeca Preto. Na entrevista realizada em 08 de outubro de 2013¹, lembrou que desde os 12 anos gostava muito de escrever, fazia discursos em ocasiões familiares, textos que falavam sobre saudade. Na adolescência, foi apaixonado pela poesia de Augusto dos Anjos, a qual acredita ter influenciado na sua escolha em ser poeta.

O gosto pela música surgiu também na adolescência e Zeca se considera autodidata. Conta que aos doze anos aprendeu sozinho a afinar e a tocar o violão que era de sua irmã, e aos 15 anos ganhou seu primeiro violão, presente da família. Nessa época, Zeca já sentia vontade de compor e cantar suas próprias músicas, não se contentava apenas em tocar a música dos outros. Mas, por não ter o apoio total da família, acabou se distanciando desse lado artístico, e prosseguiu seus estudos.

Cursou toda a sua vida escolar em sua cidade natal, grande parte na escola pública, sendo que concluiu o 3º ano do Ensino Médio no Grupo Escolar Doutor Freitas, com a habilitação em contabilidade, o que contribuiu para o seu ingresso como funcionário do Banco Real.

Zeca Preto migrou para Roraima em janeiro de 1975, a serviço do referido banco. No entanto, alguns anos depois, deixaria a carreira de bancário para se dedicar à vida artística.

Em 1977, casou-se com Rosilene da Luz Garcia, a quem chama carinhosamente de Lena, com a qual permanece casado, e com ela teve 4 filhos: Gênesis, Tatiana, Sidney e Argemiro Neto. O pai de Lena, José Celestino da Luz, era proprietário e ator de um teatro Hi-Fi, e Zeca foi sendo então seduzido cada vez mais pelo meio artístico.

Quando indagado sobre quem nasceu primeiro, o poeta ou o músico, Zeca respondeu: “Eu vim da letra... de escrever... sempre tentando jogar a mágica nas palavras... uma mágica no lance... mexer até dar aquele tom poético... a frase cantada”. Sua fala deixa claro que ele não faz uma distinção clara entre

¹ PRETO, Zeca. Entrevista concedida a Cátia Monteiro Wankler, Carla Monteiro de Souza e Cleo Amorim Nascimento em Roraima. 08 out. 2013. Todas as citações de falas de Zeca Preto são referentes aos trechos dessa entrevista, que diz respeito à biografia do artista.

os dois lados, mas que um complementa o outro, embora acabe concluindo que acha que o poeta nasceu primeiro, considerando que suas primeiras incursões no universo artístico foram através da composição de textos. Ele afirma que hoje se destaca mais o seu lado músico, mas que não acha possível distinguir o Zeca Músico do Zeca Poeta, o que se confirma quando ele diz: “eu preparo a letra tipo musicando poema”.

Sua carreira de artista em Roraima repercutiu primeiro com a música. Em 1980, participou de um festival de música regional — Festival de Música de Roraima, FEMUR —, ficando em segundo lugar com a música Macuxana. Em 1984, participou do II FEMUR, no qual conquistou também o segundo lugar, com a música Roraimeira. Em agosto deste mesmo ano, juntamente com Eliakin Rufino e Neuber Uchôa, participou de um Show no teatro Amazonas, em Manaus, o qual foi batizado com o nome de sua música, “Roraimeira”, que posteriormente deu origem ao Movimento Cultural Roraimeira. Participou ainda de dois FEMUCIC - Festival de Música Cidade Canção, na cidade de Maringá, no Paraná, em parceria com Neuber Uchôa, tendo conquistado os prêmios de melhor arranjo musical, em 1995, e o de melhor música em 1996 (WANKLER; SOUZA, 2013).

O primeiro álbum lançado em sua carreira de músico foi um disco de samba enredo para o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Mecejana, com músicas compostas por ele, gravado no Rio de Janeiro. Na sequência vieram os seguintes álbuns: Roraimeira, 1985 (Disco solo); Caimbé, 1988; Roraima, 1992 (em parceria com Eliakin Rufino e Neuber Uchôa); Makunaimeira, 1994; Amazon Music, 1997; Na ponta do Norte (2001), Tempo de jambo (2004); Nada de concreto (2008) e, discos solo; Mãedioca, 2009; A Nata, 2010 (ambos em parceria com Neuber Uchôa), e Nas Esquinas da Amazônia (2013), também solo.

Como membro do Trio Roraimeira, ele fez várias viagens em sua carreira musical: nacionalmente, para São Paulo, Rio de Janeiro, Macapá; e em outros países, como a Venezuela, e também Zurik na Suíça.

Quando indagado sobre a importância do Movimento Roraimeira para a sua carreira e para o estado de Roraima, Zeca respondeu que tem pelo movimento

um profundo agradecimento, pois o Roraimeira tornou a sua arte conhecida. Ele define o movimento como “um negócio assim regional... um negócio assim que é essência mesmo”, deixando transparecer o comprometimento do movimento com a busca pela essência do pertencimento ao lugar. Completa dizendo que a maior contribuição do Roraimeira foi a de ter colocado no coração de cada roraimeense o amor por essa terra: “a gente fez a nossa parte... eu tenho certeza sabe... certeza absoluta... que nós fomos os responsáveis por esse amor”. E finalizando sua colocação sobre o Movimento disse: “O Roraimeira é isso... tá vivo até hoje”.

Os prêmios conquistados ao longo de sua carreira artística foram um troféu de premiação do Departamento de Cultura do Estado, pelo álbum Caimbé, o Prêmio Buriti da Amazônia, pelo álbum Amazon Music, e o prêmio de Menção Honrosa, dado a ele pela Universidade Federal de Roraima, no dia 02 de outubro de 2013, por sua rica produção musical e relevante contribuição para a cultura na Amazônia, ao qual ele atribui grande valor sentimental pelo fato de ter partido justamente desta instituição de ensino.

No campo da poesia, tem o livro **Beiral**, publicado no ano de 1987, considerado pelo próprio Zeca Preto simples e ingênuo, mas sua leitura desvela uma poesia formalmente elaborada, cujo conteúdo parece produzir imagens críticas da paisagem boavistense da década de 1980. Quando indagado sobre o porquê da escolha do nome **Beiral**, Zeca explicou que após alguns dias de sua chegada à Boa Vista fez um passeio de lancha com um amigo, e do rio avistou aquele lugar, o bairro que na época se chamava Beiral. Resolveu então descer e caminhar a pé observando o local, descrito por ele na entrevista como “uma cidade pequena... que parece que está em outro plano... povo diferente”, e então confessou “eu me apaixonei pelo Beiral”. Por isso, o livro, além de se chamar Beiral, possui um poema com este nome, bem como em sua abertura faz referência ao local, embora sua temática não esteja restrita ao bairro.

Como planos literários e musicais para o futuro, Zeca mencionou o lançamento do seu livro de contos, que tem como título provisório **Ferreira Pena: todos os números**, no qual narra histórias que falam sobre o tempo em

que viveu em Belém, os lugares preferidos, as figuras marcantes e os amigos. Outros projetos em andamento são o lançamento de seu novo Álbum solo, intitulado **Nas esquinas da Amazônia**, em dezembro de 2013, o qual ele descreve como uma forma de homenagear essa Amazônia e toda essa gente que compõe esse lugar, e a publicação de seu livro **Poemas Acorrentados** (título provisório), ainda sem data prevista para lançamento.

Zeca não nega sua identidade de Paraense. Na entrevista já citada, colocou a seguinte frase “Adoro Roraima... Amo o meu Pará... sou daqui ... sou de lá... eu sempre dou uma pitada do Pará nas músicas e nos poemas”. Entretanto, suas composições poéticas mostram um Zeca topofílico, fortemente apegado ao estado de Roraima, sobretudo à cidade de Boa Vista. Em função disso, perguntamos a ele qual a sua relação com cidade de Boa Vista, e obtivemos a seguinte resposta: “uma relação de amor...profundo carinho...é uma terra boa...uma terra maravilhosa pra se viver”, para finalizar Zeca dispôs a seguinte frase “Aqui eu tô mais ligado ... lá é pra matar a saudade”.

Para que possamos ilustrar as experiências íntimas do poeta com o lugar, que o levam a definir os traços de uma possível identidade roraimense e a reivindicar o seu pertencimento a Roraima, neste ponto, tomamos como objeto de análise o poema *Sou*.

Sou

Sou zarabatana Atroarí
 Cheiro a mato, a onça, taquari
 Matinta Pereira solta em mim
 Canto a terra de Makunaima
 Canto o boto namorador
 Canto a Serra da Lua Grande
 No rio Branco sou vida
 Sou aruanã
 Sou Canaimé, Mapinguarí
 Yakoanã, Pajé Waymiri
 No meu sangue o gosto de açaí
 Toco canto tuas belezas
 Anuncio cruviana chegou
 Descalço caminho teus lavrados
 Sou feliz
 Eu sou Roraima meu irmão
 (PRETO, Zeca, 1997, Faixa 12)

Como é possível observar, o próprio título do poema *Sou*, já traz em si uma carga de subjetividade que se desdobra no transcurso dos versos, fartos em marcadores identitários que remetem ao ambiente e à cultura amazônicos.

Sou está escrito na primeira pessoa do singular do verbo *ser*, conjugado no presente do indicativo, e demonstra a condição de pertencimento do eu poético às várias identidades míticas apontadas e demais elementos que surgem ao longo do texto. Há uma associação entre sujeito/objeto e sujeito/lugar, como por exemplo, no primeiro verso, “Sou zarabatana Atroarí”, no qual há uma relação de mescla do sujeito com o objeto, a arma letal utilizada pelos indígenas para a caça. No verso 2, “Cheiro a mato, a onça, taquari”, o eu do poema exala a essência do lugar por intermédio dos elementos “mato, onça e taquari”, vegetação e animais comuns nesta região.

Nos versos “Matinta Pereira Solta em mim (v.3)” e “Sou Canaimé, Mapinguarí (v.9)”, o eu poético assume diversos papéis dentre as figuras mitológicas que compõem as lendas da região norte, figuras míticas que assombram as histórias contadas pelos índios mais velhos para que os índios mais novos não transgridam as leis da tribo.

Quando diz: “Canto a terra de Makunaima / Canto o boto namorador / Canto a Serra da Lua Grande / toco canto tuas belezas / Anuncio cruviana chegou”, mediante um discurso laudatório de exaltação estética, entoia um canto à Terra de *Makunaima*, adjetivação carinhosa dada ao estado de Roraima, “uma terra cujo guardião é Makunaima, guerreiro e herói da tribo dos macuxi, maior etnia indígena do estado de Roraima” (OLIVEIRA; SOUZA; WANKLER, 2009, p. 33). Canta as belezas do lugar, as suas paisagens naturais como a Serra da Lua e o lavrado, vegetação típica da região (FERREIRA, 2004). Canta a mitologia indígena, na figura do boto, em cuja lenda encontramos a transmutação do peixe, durante a noite, em um belo e elegante rapaz que seduz as moças das regiões ribeirinhas e também faz referência ao Cruviana, vento frio e forte que sopra nos lavrados, entidade mítica dos Macuxi.

Quando diz: “No rio Branco sou vida (v. 7) / Sou aruanã (v.8) / (...) No meu sangue o gosto do açaí (v.11)”, adota a figura da água, fonte de vida, que

corre no curso do principal rio da região. Adquire a forma do peixe aruanã, muito comum às bacias hidrográficas amazônicas, que alimenta e dá sustento aos moradores ribeirinhos. Há também neste discurso poético uma referência à terra natal do poeta, uma vez que o eu poético assume a fluidez do vinho do açáí correndo em suas veias.

No verso “(sou) Yakoanã, Pajé Waymiri”, transmuta-se em Yakoanã, pó alucinógeno utilizado em rituais das tribos yanomami pelos pajés para entrarem em contato com os espíritos dos seus ancestrais (ALBERT, 2012), e também na figura do pajé, espécie de benzedor, curandeiro (FERREIRA, 2004), que na poesia pertence à tribo dos Waimiri-atroari, umas das várias etnias indígenas que habitam o estado de Roraima.

Por último, quando o eu do poema diz “Descalço caminho teus lavrados / Sou feliz/ Eu sou Roraima meu irmão”, assume a condição de pertencente a esta diversidade, a este cenário de várias culturas e múltiplas identidades, incluindo o outro no seu discurso chamando-o de “meu irmão”, convidando-o a experimentar, identificar-se e a incluir-se nesta diversidade.

1.2 “Te achei na grande América do Sul”: regionalismo, topofilia e a poesia de Zeca Preto

Roraimeira

Te achei na grande América do sul
quero atos que me falem só de ti
e em tua forma bela e selvagem
entre os dedos o teu barro o teu chão
e em tuas férteis terras enraizar
a semente do poeta Eliakin
nos seus versos inerentes ao amor
aves ruflam num arribe musical
o teu importante rio chamado branco
sem preconceito em um negro ele aflui
és Alice neste país tropical,
de um cruzeiro norteando as estrelas
norte forte macuxi roraimeira
da coragem, raça, força garimpeira
cunhantã roceira, tão faceira
diamante ouro, amo-te poeira
os teus seios grandes serras,
grandes lagos são os teus olhos
tua boca dourada, Tepequém Suapi
terra do Caracaranã, do caju, seriguela

do buriti, do caxiri, Bem- Querer
dos arraiais, do meu HI-FI,
da morena bonita do aroma de patchuli

(PRETO, 1987, p.75)

No âmbito da literatura brasileira, a produção voltada para o sentimento de pertencimento do indivíduo aos lugares ficou conhecida como “Regionalismo”. Afrânio Coutinho, em sua obra **A literatura no Brasil** (2004), dedica um dos capítulos a uma discussão sobre o regionalismo na Literatura Brasileira e a sua relação com a organização e o desenvolvimento das várias regiões geográficas do Brasil.

A princípio, Coutinho fala de uma diferença essencial entre o regionalismo do ponto de vista dos românticos e o posto em prática pelas gerações realistas. Segundo o autor, em escritores românticos como José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, pode-se encontrar um regionalismo como sinônimo de saudosismo e escapismo, ou seja, uma fuga para um passado idealizado, subjetivado pelos autores, que remete a uma representação onírica que supervaloriza um lugar de sentimentos, qualidades e valores de uma cultura europeizada que se sobrepõe a sua. Já na versão realista do regionalismo, segundo o autor, encontramos a busca da compreensão dos valores e motivos de vida humanos como fontes de nutrição e inspiração intelectual, e da ação e reação entre o homem e o meio natural (linguagem “nativa”, tipos humanos, formas de conflito social e moral).

Em George Stewart, Coutinho encontra duas grandes definições do regionalismo: na primeira, grosso modo, toda obra que tenha por pano de fundo alguma região particular ou que pareça germinar intimamente desse fundo; na segunda, uma obra de arte só é tida como regional quando não apenas se localiza numa região, mas retira sua substância real, seu embasamento, do fundo natural (clima, topografia, flora, fauna) e da forma como estes elementos afetam a vida humana na região, bem como das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região, que a tornam distinta de qualquer outra. Esta última definição é para Coutinho o sentido do regionalismo autêntico.

Acrescenta ainda que foi com o senso de verdade do Realismo que se dispensou o sentimentalismo na consideração da regionalidade, assim, o saudosismo e o escapismo, ou o simples localismo literário, deram lugar a um regionalismo literário que consiste,

no dizer de Howard W. Odum, (...) em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição. (COUTINHO, 2004, p.235).

Para Afrânio Coutinho, só podemos compreender melhor como está organizado o regionalismo literário em cada uma das regiões que geograficamente compõem o país por intermédio de uma teoria de interpretação histórica do desenvolvimento econômico, político, social ou intelectual de cada região em particular, pois a literatura regional é também um reflexo das mudanças ocorridas nestes âmbitos.

Assim, ele assinala que “de Norte a Sul do país, escritores aparecem procurando captar em prosa, com a máxima veracidade, os temas, os costumes, os tipos, a linguagem (...)” (COUTINHO, 2004, p. 237) das várias regiões do Brasil marcadas pela importância que tiveram como focos regionais de produção literária, que ele categoriza e divide por ciclos, a saber: o nortista, o nordestino, o baiano, o central, o paulista e o gaúcho.

No ciclo nortista, temos um regionalismo literário que retrata a visão do homem que penetra a Amazônia, que ora representa na literatura o mistério, o terror que o lugar proporciona, ora representa o deslumbramento pela Amazônia (COUTINHO, 2004, p.239). Em Euclides da Cunha, “o homem é, na selva o intruso, (...) sempre insatisfeito e instável, esperando a hora de enriquecer (...) para fugir, para se libertar” (COUTINHO, 2004, p.240) da mata insidiosa e dos perigos (bichos, febres, sombras, duendes) que ela representa. A principal personagem de quase todos os livros sobre a Amazônia é a paisagem, que embora descrita como áspera e agressiva, também, em verdade, fascina e deslumbra.

Sobre o ciclo nordestino, acrescenta que, a partir de fins do século XIX e início do século XX, ainda sob influência da literatura francesa, os principais

romances dos autores nordestinos traziam um caráter mais descritivo, paisagístico, do que psicológico-social. Seus autores, embora situados geograficamente em sua região, não traduziam em suas obras a alma e a vida de sua gente, por mais que suas intenções fossem as de defender a autonomia de sua província. Foi somente com a publicação das obras de Franklin Távora, autor de livros como **O Cabeleira** (1876), **Um casamento no arrabalde** (1869), **O matuto** (1878), que se pode perceber uma literatura que descreve desde as lutas nativistas de Pernambuco à vida familiar no Recife da segunda metade do século passado.

Ainda neste ciclo, há que se mencionar Domingos Sales Cavalcanti, autor do romance **Luzia Homem** (1903), o qual, segundo Afrânio Coutinho, tornou-se o mais conhecido e discutido romancista do “ciclo das secas”, por inaugurar na literatura brasileira a figura feminina como personagem central, mesmo que aparentemente masculinizada, “uma feição feminina da mulher sertaneja em luta com a adversidade do meio físico” (COUTINHO, 2004, p.256).

Com referência ao ciclo Baiano, destaca que o “romance baiano” conseguiu captar “o homem em quase todos os aspectos da sua restrita e peculiar vida social” (COUTINHO, 2004, p. 264) e que as obras conseguiram sumarizar “costumes e hábitos, condições econômicas e políticas, (...) o mundo baiano retalhado em todas as áreas, da bacia sanfranciscana ao sul cacauero, do garimpo ao pastoreio, da pesca litorânea ao alambique” (COUTINHO, 2004, p. 264).

Destacaram-se neste ciclo autores como Lindolfo Rocha, com o romance **O vaqueirinho**, que retrata a paisagem vazia e morta da caatinga, e o romance **Maria Dusá** (1910), que explora o universo do garimpo com suas paixões e aspereza; Afrânio Peixoto, com **Maria Bonita** (1914), retrata a saga do cacau, ou **Bugrinha** (1922) que reprojeta costumes lavristas e normas do interior baiano em suas próprias vidas. Teve maior destaque ainda neste ciclo o romance regional de fundo sociológico de Jorge Amado, como **Jubiabá** (1935), **Mar morto** (1936), **Capitães de areia** (1937), **Gabriela, Cravo e Canela** (1960) entre outras, que retratam o desbravamento do sul da Bahia em função

de uma saga cacauzeira, bem como exibem os aspectos característicos da cidade de Salvador.

Em se tratando do ciclo central, para Coutinho “o elemento humano é o centro de interesse da obra, aglutinando à sua volta os demais caracteres secundários, isto é, paisagem, costumes, tradições, linguagem” (2004, p.277). Na literatura deste ciclo, há uma busca pelo equilíbrio entre o personagem de ficção, o meio físico-social e a linguagem dialetal dentro de uma estrutura literária unificada, êxito alcançado por autores como Bernardo Guimarães que, em obras como **Lendas e romances** (1871) e **O garimpeiro** (1872), “reflete o estilo da vida sertaneja, com descrição paisagística que reúne tradições e lendas do planalto central, povoadas de vaqueiros, tropeiros e rudes senhores de fazenda” (COUTINHO, 2004, p.278).

Há ainda que se destacar neste ciclo o autor Afonso Arinos com seus contos reunidos em **Pelo Sertão** (1898), como Assombramento e A Esteireira, nos quais aparecem o apego à terra natal, suas impressões colhidas na natureza peculiar do grande planalto central.

Guimarães Rosa, outro importante autor da ficção regionalista central em Minas e no Brasil, estreante com os contos de **Sagarana (1946)**, **O Burrinho pedrês** e **A hora e vez de Augusto Matraga**, inaugura um estilo regionalista onde o homem e a paisagem se fundem num todo inseparável, ecologicamente ligado, que o fez caminhar para o universal, ou seja, seus personagens (jagunços, vaqueiros, o povo do sertão) e “sua relação de amor, ódio, júbilo ou dor com a terra, traduzem a marca da criatura humana autêntica de qualquer quadrante do mundo” (COUTINHO, 2004, p. 284).

No ciclo paulista, Coutinho destaca o aparecimento de Monteiro Lobato e sua obra **Urupês** (1918), constituída por uma série de contos, tida como o marco fundador da literatura paulista de temas e cenários regionais. Nesta obra, Lobato traz a figura do polêmico Jeca Tatu, que por vezes foi tomado como a representação mais pura do caipira, mas que também provocou indignação por se considerar que houve exageros, uma caricatura, uma imagem deformada do homem do interior (COUTINHO, 2004).

A história do regionalismo gaúcho, segundo o teórico, tem por estreia a publicação do romance regional de José Antônio do Vale Caldre e Fião **O Corsário** (1851), que traz temas locais e descrições de usos e costumes do Rio Grande do Sul. Coutinho destaca ainda que a franca assimilação da paisagem humana do Rio Grande ganhou maior difusão a partir do movimento organizado pela Sociedade Parternon Literário de Porto Alegre, que divulgava mensalmente em sua revista obras que “retratavam” o ambiente porto-alegrense, como, por exemplo, **O vaqueano (1872)** e **O monarca das cochilhas (1874)**, de Apolinário Porto Alegre. Entretanto, é apenas no ano de 1910, com a publicação de **Ruínas Vivas**, de Alcides Maia, que o regionalismo gaúcho supera o regionalismo descritivo e pitoresco. Neste romance gaúcho está a história de Miguelito, personagem empurrado para o crime e a revolta pelas circunstâncias da vida social. Assim, “Alcides Maia deu nova densidade humana à ficção regional do extremo sul” (COUTINHO, 2004, p. 304).

A leitura do texto de Afrânio Coutinho apresenta um contexto histórico bastante importante para a compreensão do surgimento e da organização do regionalismo dentro da Literatura Brasileira. Mas, é possível notar que ele sofre influência de um pensamento etnocêntrico, pois eleva algumas literaturas e desmerece outras. Com relação a alguns ciclos, como por exemplo, o nordestino, o autor tece duras críticas ao estilo dos escritores por ele considerados como “romancistas lógicos, apegados aos fatos históricos superficiais da sociedade em que viviam” (COUTINHO, 2004, p. 250), ou ainda, referindo-se às obras de alguns desses autores como literaturas “possuidoras de fraqueza literária e falta de agudeza psicológica”.

Coutinho, sobretudo não esconde seu tom preferencial por alguns ciclos, em especial o ciclo paulista, como quando se refere à obra **Urupês**, de Monteiro Lobato, a qual ele define como possuidora de um

sentimento humano, largo (...). Nada da falta de literatice tão em moda (...) e sim literatura da boa, fonte não somente de emoção e sabedoria, mas também de humanidade, de calorosa simpatia e compreensão para com o homem rural e a terra brasileira. (COUTINHO, 2004, p. 295)

Sendo assim, há que se utilizar sua obra sobre o regionalismo no âmbito da Literatura Brasileira com parcimônia, mais a título de levantamento sobre o tema, uma vez que encontramos nela apenas a descrição das fases da literatura brasileira nas quais o ato de retratar o espaço geográfico e os costumes das regiões era visto como característico de um nacionalismo pitoresco. Sendo assim, buscaremos ainda nesta dissertação mostrar um regionalismo de caráter histórico-social, em cujas literaturas é possível observar que cada uma a sua maneira descreve sua região, sem que nenhuma delas esteja simplesmente presa à mera descrição do ambiente geográfico, mas aos fatos históricos e sociais que ocorrem em sua região. Neste contexto, iremos aprofundar tais discussões no terceiro capítulo desta dissertação, no qual buscaremos aporte em Chiappini (1995).

Por hora, para melhor compreendermos esse regionalismo na literatura roraimense, ao qual se vincula grande parte da poesia de Zeca Preto, recorreremos aos estudos da Geografia Cultural, mais especificamente, ao conceito de topofilia.

A Geografia Cultural, de acordo com Claval (1999), dedica-se aos estudos sobre a experiência que o homem adquire do espaço que o envolve, bem como do sentido que tais espaços produzem em sua vida, e ainda sobre a forma pela qual o homem molda o espaço para nele firmar sua personalidade, convicção e esperanças.

Para Claval “Os lugares não têm somente uma forma e uma cor, uma racionalidade funcional e econômica. Eles estão carregados de sentido por aqueles que os habitam ou que os frequentam” (1999, p.55). Assim, percebe-se claramente que a relação do homem com o meio ambiente ultrapassa simples questões de sobrevivência ou simples adaptação necessária ao meio: habitar um lugar também pode significar desenvolver laços de afetividade e identificação que dão sentido à existência nas mais variadas regiões de uma cidade, estado ou país.

Para balizarmos nossas discussões sobre a Topofilia, tomamos como base o livro **Topofilia – Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente** (1980), escrito pelo geógrafo sino-americano Yí-Fu Tuan, em

cujos capítulos 8 e 9, Topofilia e Meio Ambiente e Meio Ambiente e Topofilia, discorre sobre as manifestações específicas dos sentimentos topofílicos, sobre as questões de amplitude, variedade e intensidade do sentimento topofílico, bem como enfatiza os elementos do meio ambiente que permeiam o sentido da topofilia.

O geógrafo conceitua o termo topofilia, em sentido mais amplo, como “os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 1980, p. 107). De acordo com Tuan, estes laços afetivos diferem profundamente entre si em intensidade, sutileza e modo de expressão, ou seja, cada indivíduo tem uma maneira particular de se relacionar com o meio ambiente que habita.

Para Tuan, “a topofilia não é a emoção humana mais forte (...) podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (TUAN, 1980, p. 107). O autor acrescenta que a apreciação do meio ambiente pode se dar de formas distintas, pode ser de caráter estético, no qual a beleza do lugar é sentida por intermédio de um contato com uma paisagem até então desconhecida, como por exemplo o deslumbramento que um indivíduo sente ao visitar grandes parques nacionais.

Tuan cita como outra forma de apreciação o contato físico com o próprio ambiente natural, que pode ser diferenciado em tipo e intensidade, como a forma de desfrute do turista com a visita ao mar pela primeira vez, ou ainda o apego à terra pelo pequeno agricultor ou camponês que depende dela para o seu sustento. “A topofilia do agricultor está formada desta intimidade física, da dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança” (TUAN, 1980, p.111). Essa relação física pode ser tão forte que em determinadas épocas, como nas colheitas, pode controlar o tempo e o estado de ânimo dos agricultores.

Dessa forma, de acordo com o autor, a apreciação topofílica pode estar ligada também a questões de saúde, como a procura por bosques ou montanhas para acampamentos na busca por paz, sossego e descanso, bem como pode manifestar-se por intermédio da familiaridade ou afeição, como no

caso de idosos que relutam em abandonar velhas casas ou antigos bairros por outros com casas novas.

O patriotismo, também, é apontado como um exemplo de relação topofílica, no qual o homem desenvolve o apego ao chão nativo, lar ancestral e que pode ainda ser classificado de duas formas: local e imperial. No primeiro, reside a experiência íntima com o lugar no sentido da fragilidade de que este possa não perdurar por muito tempo; já no segundo caso, prevalece um excesso de amor próprio e de orgulho, “o sentimento, em si mesmo, não se prende a nada concretamente geográfico” (TUAN, 1980, p. 116). Nesse caso, a topofilia soa um tanto quanto falsa, considerando ser impossível manter um apego a uma extensão de território muito ampla, pois “uma pessoa pode se identificar mais facilmente com uma área, se ela parece ser uma unidade natural” (TUAN, 1980, p. 116-117), ou seja, é mais fácil manter o apego a uma região natal plena de lembranças íntimas, e que trazem lembranças afetivas, do que apegar-se à terra toda.

Tuan destaca ainda que “o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia” (TUAN, 1980, p.129), pois a relação topofílica seria desencadeada pelos estímulos sensoriais que este meio produz no homem, ou seja, a imagem percebida, que dá forma as alegrias e ideias, está ligada ao emocional, e depende ainda do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que regem a vida social dos indivíduos, pois “as pessoas sonham com lugares ideais (...). Em qualquer lugar onde haja seres humanos, haverá o lar de alguém” (TUAN, 1980, p. 130). O ambiente ideal pode ser, portanto, o objeto de conhecimento, como uma praia, ou um vale, ou um lugar idealizado pelo homem como uma ilha, cuja importância reside no reino da imaginação.

Fernandez (2005) ao tratar das relações entre o espaço e o indivíduo, afirma: “a imagem do lugar tem grande significado prático e emocional nos indivíduos e em suas experiências espaciais. Ela orienta, e os conduz em seus percursos existenciais (FERNANDEZ, 2005, p. 5)”. É por intermédio desta imagem que o homem se orienta em seus caminhos, localiza seus lugares e interage com as paisagens, uma interação que pode ser: “[...] expressa pelo

relacionamento entre lugares e espaço, lar e a amplitude na experiência do mundo” (BUTTNER *apud* FERNANDEZ, 2005, p. 11).

Assim, conceitualmente, o “mundo” é o meio ambiente que o homem experiencia de forma dinâmica, por intermédio de um diálogo no qual atribui ao meio, significado e significação, ou seja, o ambiente se torna o mundo da interação de desejos de estabilidade e de inovação.

Para melhor compreender esta relação entre o indivíduo e o lugar, que dá vazão aos sentimentos topofílicos, torna-se imprescindível buscar subsídio teórico ainda na visão de Yi-Fu Tuan, que em seu livro **Espaço e lugar – a perspectiva da experiência** (1983), traz como enfoque os elementos espaço e lugar, na tentativa de esclarecer como se dá a riqueza e a amplitude da experiência do homem com o meio ambiente.

Para ele “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 1983, p. 03), ou seja, o espaço é para o homem o elemento que traz a sensação de amplidão, infinito, no qual não existem limitações, ao passo que lugar proporciona a sensação de proteção, “os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação” (TUAN, 1983, p. 04).

Acrescenta que “o espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental (...) permanece aberto” (TUAN, 1983, p.61) e pode ser visto sob dois aspectos opostos: o positivo, o qual sugere futuro e convida à ação, e o negativo, o qual denota ameaça, exposição, vulnerabilidade. Dessa perspectiva, há quem prefira o espaço fechado e humanizado, o “lugar”, um centro calmo de valores estabelecidos que oferece maior segurança. No entanto, Tuan esclarece que os seres humanos necessitam tanto do espaço quanto do lugar, pois “as vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade” (TUAN, 1983, p. 61).

De acordo com Tuan (1983), o espaço tem significado diferente “nas reflexões do poeta, na mística da exploração e no drama da migração. (...) também tem significado temporal ao nível das experiências pessoais do dia-a-dia” (TUAN, 1983, p.141), o que significa dizer que as atividades diárias

propositais exigem um planejamento no qual o espaço e o tempo são controlados; para o migrante o espaço para onde migra representa um novo mundo, um futuro promissor. Na arte, por exemplo, “a música e a dança libertam as pessoas das solicitações de uma vida útil dirigida por objetivos” (TUAN, 1983, p. 145), ou seja, faz com que as pessoas se libertem temporariamente do espaço e do tempo rigidamente controlados pela rotina diária.

O teórico fala sobre as experiências diretas e íntimas que o espaço pode causar no indivíduo, revela que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire afeição e significado” (TUAN, 1983, p. 151), o que significa dizer que à medida que experienciamos os espaços e construímos com ele uma relação íntima, eles se transformam em lugares, íntimos, aqueles onde encontramos carinho e satisfazemos as necessidades fundamentais, e que se tornam um centro reconhecido de valor.

Para Tuan, “o lugar é um mundo de significado organizado” (1983, p. 198); as pessoas constroem este significado a partir dos acontecimentos, das experiências íntimas com o espaço no qual vivem. Esses acontecimentos tornam-se intensos não necessariamente pelo tempo de convívio no local, pode ser que eles sejam formados por uma breve experiência que se tem com uma localidade, “viver muitos anos em um lugar, pode deixar na memória poucas marcas que podemos ou desejaríamos lembrar; por outro lado, uma experiência de curta duração pode modificar nossas vidas” (TUAN, 1983, p. 205).

A partir das considerações apontadas por Tuan, é possível concluir que a compreensão que o homem tem do espaço físico é em grande parte regida pela cultura e pelas experiências que ele tem com o meio. As orientações que recebe se tornam sua fonte de confiança, mas a sensação de pertencimento, de afeição ele só consegue a partir do momento em que experiencia o espaço físico. Essa experiência íntima, por sua vez, transforma o espaço outrora abstrato em um lugar concreto, ou seja, o que antes era aberto, indefinido, uma vez experienciado de forma íntima, torna-se um centro de referência, cheio de significado e valores, o qual intitula como o seu lugar.

A literatura é justamente um dos meios no qual o homem pode deixar fluir essa experiência íntima que possui com os lugares. Para Tissier, “a literatura é uma geografia muito humana. [...] o texto se refere a um lugar preciso; temático, ele se liga à paisagem, ao conteúdo humano ou social; epistemologicamente o leitor atualiza o sentido dos lugares, as representações” (1991, p. 237).

Em consonância Chiappini (2007) nos diz que:

A literatura é um discurso carregado de vivência íntima e profunda que suscita no leitor o desejo de prolongar ou renovar as experiências que veicula. Constitui um elo privilegiado entre o homem e o mundo, pois supre as fantasias, desencadeia novas emoções (...). Ela é criação, uma espécie de irrealidade que adensa a realidade, tornando-nos observadores de nós mesmos.” (CHIAPPINI, 2007, p.23)

Assim, considerando-se a Literatura, e como tal, a poesia como uma manifestação humana carregada de subjetividade, ela desponta, no contexto dessa análise, como um gênero capaz de representar os sentimentos topofílicos. Um dos aspectos da poesia de Zeca Preto que salta aos olhos é a permanente construção de imagens de Roraima, sobretudo da capital, Boa Vista: em seus poemas ecoam declarações de amor e reverência às belezas naturais do estado.

Para ilustrar a forma de manifestação dos sentimentos topofílicos da poesia de Zeca Preto com relação ao lugar Roraima, recorreremos ao poema “Roraimeira”, que, conforme citado anteriormente, foi musicado no ano de 1984 e apresentado no II Festival de Música de Roraima.

Neste poema é possível observar a relação topofílica que o poeta mantém com o estado de Roraima, descrevendo em seus versos os elementos da cultura regional, bem como as belezas da paisagem natural existentes no Estado (OLIVEIRA; SOUZA; WANKLER, 2009).

Roraimeira

Te achei na grande América do sul
quero atos que me falem só de ti
e em tua forma bela e selvagem

entre os dedos o teu barro o teu chão
 e em tuas férteis terras enraizar
 a semente do poeta Eliakin
 nos seus versos inerentes ao amor
 aves ruflam num arribe musical
 o teu importante rio chamado branco
 sem preconceito em um negro ele afluí
 és Alice neste país tropical,
 de um cruzeiro norteando as estrelas
 norte forte macuxi roraimeira
 da coragem, raça, força garimpeira
 cunhantã roceira, tão faceira
 diamante ouro, amo-te poeira
 os teus seios grandes serras,
 grandes lagos são os teus olhos
 tua boca dourada, Tepequém Suapi
 terra do Caracaranã, do caju, seriguela
 do buriti, do caxiri, Bem- Querer
 dos arraiais, do meu HI-FI,
 da morena bonita do aroma de patchuli
 (PRETO, 1987, p.75)

No verso 1, “Te achei na grande América do sul”, o eu poético localiza geograficamente a sua descoberta. No verso 2, “Quero atos que me falem só de ti”, evidencia a necessidade do eu poético em descobrir tudo sobre o objeto de seu fascínio. A terra de sua apreciação estética denotada nos versos posteriores.

No verso 3, “e em tua forma bela e selvagem”, por intermédio das adjetivações ‘bela’ e ‘selvagem’, classifica as belezas que lhes saltam aos olhos, e evidencia a sua ligação topofílica de apreciação estética do lugar.

Quando diz: “entre os dedos o teu barro o teu chão” (v.4), as “impressões sensoriais” denotam a sensação de contato do eu poético com a terra (TUAN, 1980, p. 129) ao passo que nos versos “e em tuas férteis terras enraizar / a semente do poeta Eliakin”, os termos terra e raiz são continuações das impressões sensoriais que remetem ao entrelaçamento do eu poético que se vincula à terra, finca suas raízes, tal qual o outro poeta a quem ele se refere, Eliakin Rufino, nascido em Roraima, e que deixa transparecer em suas poesias a paixão por esta terra.

Em “nos seus versos inerentes ao amor/ aves ruflam num arribe musical, musical” (v. 7 e 8), segue a referência a Eliakin, de acordo com o quê, os versos compostos por ele cantam o amor à terra, o sentimento de apego ao

lugar particulariza o ruflar de suas aves, que para ele não soa igual ao de outros lugares e imitam uma sinfonia musical.

Quando diz “o teu importante rio chamado branco / sem preconceito em um negro ele aflui” (v. 9 e 10) o eu poético descreve, por intermédio da figura do mais importante rio do estado de Roraima, que aflui para o rio Negro, um dos importantes do Amazonas, “sem preconceitos”, como se não houvesse distinções de cor, o que, por sua vez, nos remete à miscigenação que esta terra abriga em seu seio.

No verso 11, “és Alice neste país tropical”, o eu poético adota a personagem Alice, do conto maravilhoso **Alice no país das Maravilhas**, na tentativa de descrever o seu deslumbramento com esta terra tão cheia de encantos naturais. Segundo Wankler e Souza, “é como se o “passeio” por Roraima que o poema propõe propiciasse ao leitor uma viagem fantástica como aquela realizada pela Alice, num tom que hesita propositalmente entre a exaltação e a ironia.” (2013, p. 223)

Na expressão poética “de um cruzeiro norteando as estrelas” (v. 12) a terra aqui surge como ponto norteador, como um grande cruzeiro que norteia as estrelas a sua volta, a Roraima que atraiu para o seu seio pessoas de várias partes do país na busca pela realização dos seus sonhos, numa analogia com os garimpeiros e os colonos que aqui chegaram na década de 1980.

Nos versos que se seguem, este sentido se complementa com a citação de quem seria o povo roraimense: “norte forte macuxi Roraimeira / da coragem, raça, força garimpeira / cunhantã roceira, tão faceira” (vrs. 13 a 15). Há uma referência à pluralidade étnica de Roraima: a força do macuxi, que diz respeito tanto aos povos indígenas da etnia Makuxi, a mais numerosa de Roraima, quanto às pessoas nascidas no estado em geral²; a coragem dos garimpeiros oriundos de diversos estados do Brasil que se aventuraram na busca pela lenda do *El Dorado*, e se deixaram seduzir pelos encantos e belezas de Roraima; a “cunhantã roceira e faceira”, simbolizando a mulher simples, que desde cedo trabalha na terra.

² As pessoas que nascem em Roraima que possuem pelo menos um dos pais também nascido no estado podem ser chamadas de roraimense ou de macuxi. Já aqueles cujos pais são migrantes são chamados apenas de roraimenses.

A opulência do ouro e do diamante ecoa nos versos 16 a 19: “diamante ouro, amo-te poeira/ os teus seios grandes serras /grandes lagos são os teus olhos /tua boca dourada, Tepequém, Suapi”. Podemos observar uma metáfora das belezas naturais do estado através a exuberância do corpo humano: as serras são grandes seios, os olhos aparecem como grandes lagos, e a boca, “dourada”, é comparada às grandes serras, Tepequem e Suapi, antigos polos de exploração garimpeira, cujo brilho dourado do ouro despertou no homem a paixão e a busca incessante por riqueza. No poema, o eu descreve a terra como se estivesse a descrever a mulher amada, seu objeto de desejo.

E por último, nos versos “terra do Caracaranã, do caju, seriguela / do buriti, do caxiri, Bem- Querer /dos arraiais, do meu HI-FI / da morena bonita do aroma de patchully” (20 a 23) o eu poético novamente particulariza esta terra, citando seus lagos e corredeiras (caracaranã e Bem-querer), que encantam por suas belezas. Nesses lugares, pequenos arraiais, é comum que pessoas acampem, descansem, busquem maior contato com a natureza. Já com o uso da expressão “do meu HI-Fi”, o eu poético se remete ao mundo atírcico das peças teatrais e shows organizados pelo Teatro HI-FI, fundado por José Celestino da Luz³, na década de 40, que divertia e encantava a população roraimense. Porém, se num momento o poema cita frutos da região, como o caju, a seriguela e o buriti, bem como faz referência ao caxiri, uma bebida comum aos povos indígenas de Roraima, no encerramento aparece a morena bonita que cheira a patchuli. É a “pitada do Pará” a qual o poeta se referiu na entrevista de 08 de outubro de 2013, pois o patchully é uma planta muito utilizada no artesanato paraense: da raiz seca os artesãos confeccionam ventarolas, chapéus, bonecas e outros; o perfume que lhe é peculiar torna os produtos mais interessantes e atraentes.

No poema Roraimeira, é possível observar o apego afetivo do poeta à terra amada. Nele percebem-se expressões subjetivas de um olhar deslumbrado que expressa de maneira peculiar o amor a Roraima.

³ LUZ, José Celestino da. Minha rua fala: Rua José Celestino da Luz. **Folha de Boa Vista**, Boa Vista, 18 mai. 2012. Folha Web. Disponível em: < <http://www.folhabv.com.br/Noticialmpressa.php?id=129470>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

É possível observar no poema apreensões objetivas do ambiente mediadas pela subjetividade do eu poético ao narrar as formas, as cores, os sons, os odores, os traços corporais, os sabores das frutas típicas, bem como a construção imaginária que ele faz sobre o real, quando compara a beleza da terra às curvas do corpo humano. E assim descreve o seu apego emocional a este ambiente tão peculiar chamado Roraima.

O poema de Zeca Preto se constrói baseado na sua percepção topofílica do lugar. Os versos descrevem sentimentos de apego, vínculo emocional que aproxima a paisagem do sujeito, considerando que, ao longo do texto, o sujeito topofílico praticamente se funde à paisagem através da linguagem. É desta linguagem que desejamos nos aproximar agora.

2. É ESSA A RORAIMA QUE EU AMO: LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM ZECA PRETO

Um Pedacinho

Um pedacinho desse chão Marapatá
desse outubro de Belém do tacacá
dessa mania de viver em Macapá
dessa saudade "...ou mais..." lá do Pará

Um pedacinho desse Alter que é meu chão
desse setembro de molhar o coração
dessa estrela morena que norteia a emoção
dessa alegria troveja essa canção

É essa a baía que eu amo
É essa a baía que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco

É essa a Roraima que eu amo
É esse o Roraima que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco...

(PRETO, Zeca, 2013, Faixa 01)

A linguagem é o meio pelo qual o indivíduo pode representar pensamentos, ações e sentimentos que identificam muito de sua subjetividade. No exercício da linguagem, o sujeito se constrói e constrói também sua(s) identidade(s), podendo identificar-se como pertencente a contextos sociais e culturais diversos (WOODWARD in: SILVA, 2000). Para pensar de forma mais completa sobre o tema, resumimos as reflexões de alguns autores, a começar por Heidegger, para o qual

“O homem é o ser vivo dotado de linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentre muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem” (2003, p.7).

Em Heidegger, temos a caracterização da linguagem como expressão sonora de movimentos interiores da alma e da visão de mundo que os acompanha. O falar é a expressão da alma que anseia por exprimir-se e ser compreendida.

Sendo assim, há que se concordar com a visão de Heidegger de que a linguagem não deve ser apenas considerada como um simples hábito de nomear, pois o nome sem a inserção em um contexto de interação entre sujeitos não produz significado. Reduzir a linguagem ao simples propósito de atribuir nomes é anular nela a sua essência, é empobrecê-la, deixá-la a mercê de um significado único e indiscutível, cuja representação de mundo encontra-se desconstituída da provocação ao esclarecimento da essência que a palavra esconde em si.

Para Benveniste, “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser (...)” (1989, p. 286). De acordo com ele, a linguagem enquanto experiência humana foge às regras da simples concepção convencional ou natural de atribuição de nome às coisas. Independente de toda a determinação cultural que estabelece categorias elementares de uso da língua, a linguagem é uma experiência subjetiva que confere aos sujeitos o poder de se colocar e se situar no tempo e no espaço por intermédio do seu discurso em um movimento intersubjetivo.

Ainda de acordo com Benveniste:

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (1989, p.287)

Destarte, a linguagem então confirma a sua subjetividade, “a capacidade do locutor se propor como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1989, p. 286), pois a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como “eu” no seu discurso. Uma língua sem expressão da pessoa é inconcebível.

Retomamos, então, Heidegger (2003, p.26), quando afirma que “A linguagem fala. Sua fala chama a diferença, a diferença que desapropria mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade”. Dessa forma, é possível observar que é por intermédio da linguagem que compreendemos o mundo, assim como podemos nos fazer partícipes deste.

Para Woodward, “Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios” (in: SILVA, 2000, p.55). Neste contexto de linguagem enquanto compreensão e ação no mundo, o sujeito não é apenas um mero reprodutor de discurso, ele se constrói no fazer comunicativo, ou seja, constitui-se na e pela linguagem a partir do momento em que interage com outros sujeitos em situações interdiscursivas dentro dos mais variados contextos sociais.

Ao mesmo tempo em que adquirimos linguagem, adquirimos identidade (BORGES NETO, 2003). Na interação dialógica entre sujeito e contexto social permeada pelos vários discursos, o homem interage com seus iguais e, portanto, constrói e reconstrói suas identidades. Desse modo, percebe-se que o processo de construção de identidade de um indivíduo envolve a junção de elementos (língua, linguagem, discurso) e significados que vão sendo incorporados por ele à medida que, como membro de uma determinada comunidade ou região, vai interagindo com o meio social no qual está inserido.

Para Souza “A identidade não é apenas uma faceta do sujeito, mas uma faceta que muda a cada instante em que o sujeito efetivamente diz o que tem de dizer” (1994, p.13), ou seja, o sujeito não possui uma identidade imutável, ele pode mudá-la constantemente à medida que se insere em novos contextos por intermédio da linguagem.

Woodward afirma que “as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições” (in: SILVA, 2000, p.33). Destarte, não é possível classificar ou padronizar identidades, pois, à medida que o sujeito interage por intermédio da linguagem

em segmentos sociais diferentes ele pode adaptar-se ao novo e fazer-se partícipe e atuante, ou ater-se ao que lhe convém.

No entanto, Hall (2002) nos explica que a compreensão da identidade enquanto processo de construção e reconstrução deve-se em grande parte à mudança estrutural ocorrida no final do século XX, que tem transformado as sociedades modernas, implicando em mudanças nas identidades pessoais.

Para que seja possível entender essa mudança estrutural, Hall apresenta três concepções distintas de identidade que se baseiam no sujeito dividido em três diferentes categorias, sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno, que assinalam as transformações históricas sofridas pelas sociedades.

Até aproximadamente o século XVII, prevaleceu a figura do sujeito do iluminismo "(...) totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação" (HALL, 2002, p.11); embora fosse visto como figura individual, sua identidade estava relacionada à dos outros sujeitos pelas tradições e estruturas sociais.

Com a modernidade, ainda em meados do século XVIII, esse individualismo toma outra vertente, a noção de sujeito enquadra-se então no pensamento cartesiano "*cogito, ergo Sum*", é visto como um sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, porém alienado e condicionado pelos dogmas religiosos e sociais, é o sujeito sociológico, cujo núcleo interior (a identidade) se formava na relação com outras pessoas com base nos valores, sentidos e símbolos da cultura e do mundo ao qual pertencia.

Com a chegada da modernidade tardia (pós-modernidade), no final do século XX, a figura do sujeito tendeu à descentralização. Surgiu então o sujeito pós-moderno, "fragmentado, composto por várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (HALL, 2002, p.12), para o qual a identidade torna-se uma celebração móvel.

Desse modo, percebemos que as identidades são, portanto, radicalmente historicizadas, pois também são frutos de locais históricos e suas práticas discursivas, e, desse modo, estão em constante processo de mudança e transformação, o que veio a comprovar que

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através dos processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência do nascimento (...). Ela permanece sempre incompleta, 'em processo', sempre 'sendo formada' (HALL, 2002, p.39).

Para Silva (2000), em se tratando de identidade, existe ainda uma maneira errônea de interpretá-la: geralmente ela ainda é vista apenas como “aquilo que se é”, um fato autônomo, de natureza independente, e que possui como referência a si própria. O mesmo tem se estendido à questão da diferença, a qual geralmente tem sido concebida sob a forma independente “aquilo que o outro é”. De acordo com estas definições, os termos identidade e diferença são autossuficientes e, portanto, não possuem nenhuma relação entre si.

Cabe ressaltar, nesse ponto, que a noção de identidade está intimamente ligada à de diferença, conforme propõe Silva (2000). Segundo o autor, tanto a identidade quanto a diferença são produções sociais que só fazem sentido quando compreendidas uma em relação à outra, então, nesse sentido, uma coisa só é ela própria porque não é nenhuma outra. A identidade e a diferença estão em estreita relação de dependência, ao passo que o sujeito utiliza-se da afirmativa “Sou” para o enquadramento em determinados discursos identitários, uma outra expressão negativa do tipo “não sou” surge, em contrapartida, marcando a relação de diferença.

O autor acrescenta que outra importante relação de interdependência entre identidade e diferença consiste no fato de que elas partilham uma importante característica, “são o resultado de atos de criação linguística” (SILVA, 2000, p.76), o que significa dizer que elas são ativamente produzidas, fabricadas por meio de atos de linguagem no contexto das relações culturais e sociais. Sendo assim, a definição de uma identidade é o resultado de variados e complexos atos linguísticos que a definem como sendo diferente de outras identidades.

Em Saussure, Silva busca apoio teórico para evidenciar que assim como os signos linguísticos não possuem sentido se considerados isoladamente, “a

identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido” (SILVA, 2000, p.78).

Silva (2000) expõe ainda que a identidade e a diferença estão ligadas a questão da marcação do poder, segundo o autor “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social (...) sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a (...) relações de poder” (SILVA, 2000, p.81), ou seja, a afirmação da identidade e a enunciação da diferença estão sujeitas ao desejo dos diferentes grupos sociais. Estas marcas da presença do poder podem “incluir e excluir (estes pertencem, aqueles não); demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (bons e maus; puros e impuros; desenvolvidos e primitivos; racionais e irracionais); normalizar (nós somos normais; eles são anormais) [...]” (SILVA, 2000, p.81 e 82).

Assim, cada sociedade produz e utiliza classificações a partir do ponto de vista da identidade, e que indicam as posições-de-sujeito, marcadas pelas relações de poder, geralmente construídas sobre a oposição binária “nós” e “eles”, e que elegem arbitrariamente identidades específicas como o parâmetro em relação ao qual outras identidades serão avaliadas e hierarquizadas.

A marcação da diferença acaba gerando problemas como, por exemplo, a exclusão, que ocorre quando uma identidade que se apoia em critérios nacionais exclui o que lhe é estranho, o “outro” (WOODWARD in: SILVA, 2000).

Para esclarecermos como são produzidos os critérios de inclusão e exclusão das identidades dentro dos sistemas de hierarquização por classes, gêneros ou raça, retomamos Silva (2000), para explicar que a identidade e a diferença são constructos culturais e sociais, e estão estreitamente associados a sistemas de representação. Segundo o autor, a representação é “(...) uma forma de atribuição de sentido. (...) um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (SILVA, 2000, p. 91). Desse modo, a identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação, pois ela lhes garante a oportunidade de existir e de adquirir sentido, e de se ligarem aos sistemas de poder, os quais, por seu turno, representam e definem a identidade.

Em consonância, Hall (2000) afirma que as identidades emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão, do que o signo de uma unidade idêntica, o que significa dizer que as identidades “ (...) são construídas por meio da diferença, por meio da relação com o outro, com aquilo que falta” (in: SILVA, 2000, p.110), mesmo que algumas vezes ao longo de sua história elas se apeguem a pontos de identificação que excluam e transformem outro, o diferente, em abjeto.

Entretanto, Silva (2000) nos diz que reduzir a identidade e a diferença a meros processos discursivos e linguísticos que as produzem significa, simplesmente, reduzi-las a sistemas de representação puramente descritivos. O autor ressalta que a identidade é um tipo de performance, posicionamentos do sujeito que podem reforçar o sentimento de pertencimento à identidade nacional, ou ainda pode ser que questionem e contestem estes posicionamentos e, por conseguinte, passem a reforçar as diferenças e desconstruam as imposições das identidades hegemônicas.

Para Woodward, a identidade é também “(...) marcada por meio de símbolos (...) existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (in: SILVA, 2000, p. 09 e10), ou seja, os símbolos funcionam como significantes importantes da identidade e da diferença.

No caso das identidades nacionais oficiais, a marcação simbólica produz sistemas representacionais que marcam a diferença a partir de uniformes, bandeiras nacionais, hinos, entre outros. Esses símbolos podem, inclusive, conferir a algumas identidades nacionais ares de superioridade com relação a outras. E pode ainda ocorrer de a afirmação da identidade nacional omitir diferenças de classe e de gênero na tentativa de unificar as identidades, o que acaba gerando conflitos, contestação e uma possível crise, uma vez que as identidades não são unificadas e que são formadas a partir de contradições que necessitam ser constantemente negociadas.

Isto confere à identidade um caráter político, no qual há um reconhecimento da complexidade das relações sociais. Segundo Woodward, esta política de identidade é responsável pelo recrutamento de sujeitos por

meio do processo de formação de identidades, que envolve “(...) tanto o apelo às identidades hegemônicas – o consumidor soberano, o cidadão patriótico – quanto pela resistência dos ‘novos momentos sociais’” (in: SILVA, 2000, p. 36).

Esse jogo político da identidade acentua uma crise identitária que põe em xeque as estruturas tradicionais de pertencimento e sua hegemonia identitária totalmente essencialista, e os “novos movimentos sociais” que colocam em jogo as identidades às margens da sociedade, como os movimentos feministas, e os movimentos em prol do respeito a opção sexual, entre outros. Movimentos de cunho não-essencialista, que lutam em favor da expressão da própria identidade com base nas suas diferenças por tanto tempo reprimidas e obscurecidas pela concepção unificada de identidade.

Essa homogeneidade identitária nada mais é do que uma forma construída de fechamento, gerada pelas formas mesquinhas e essencialistas das hegemonias identitárias que prezam pela manutenção das velhas práticas discursivas das identidades nacionais.

Neste sentido, convém então compreendermos que a identidade não é uma essência, e, portanto, não podemos concebê-la como fixa, estável, unificada, permanente, acabada, definitiva, idêntica ou homogênea, pois ela é um processo de construção atrelado a estruturas discursivas e narrativas, sistemas de representação e relações de poder, que demonstram a sua instabilidade, contradição, fragmentação e inacabamento (SILVA, 2000).

Hall (in: SILVA, 2000) afirma que estes novos conceitos de identidade buscam rearticular a relação entre sujeitos, práticas discursivas, a questão da identificação, o processo de subjetivação e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar.

Para melhor compreendermos a questão da identidade do sujeito contemporâneo, Hall conceitua os termos de identificação e identidade na tentativa de esclarecê-los de forma satisfatória, uma vez que eles são pouco desenvolvidos na teoria social e cultural.

Para Hall, “a identificação é, pois, um processo de articulação entre o ‘demasiado’ ou o ‘muito pouco’, sobredeterminação ou falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade” (in: SILVA, 2000, p.106). Está ligada ao

emocional, é um processo ambivalente que nos prende a escolhas e a moldagem de acordo com o outro, estando fundada na fantasia, na projeção e na idealização.

O conceito de identidade desenvolvido por Hall é estratégico e posicional, ou seja, para ele, as identidades não são unificadas, “elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas, fraturadas; (...) multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (in: SILVA, 2000, p.108).

Por este motivo, as discussões sobre as identidades devem estar vinculadas aos processos e práticas estabelecidos pelas diferentes sociedades e suas diferentes culturas, uma vez que as identidades são construídas dentro e fora dos discursos por elas produzidos.

Hall utiliza o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre os discursos e as práticas que nos interpelam, e os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. Portanto, as identidades são pontos de apego temporário, “posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora sabendo que elas são representações a partir do lugar do Outro” (in: SILVA, 2000, p.112).

Essas posições do sujeito representam a marca da subjetividade que compõe as identidades, uma vez que “a subjetividade é formada pelos processos psíquicos inconscientes e a relação com o outro” (HALL in: SILVA, 2000, p.119).

Ainda com relação à ligação entre identidade e subjetividade, Woodward afirma:

A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. (in: SILVA, 2000, p.55)

São estes discursos subjetivos que constroem as posições-de-sujeito, e que formam nossas identidades, fazendo com que haja a produção do eu como

um objeto do mundo, no qual as práticas discursivas servem de ponto de autoconstituição, de reconhecimento e reflexão.

Nesse sentido, a linguagem literária aumenta as possibilidades de atuação, ou, até mesmo, de construção dos sujeitos, na medida em que, como afirma Terry Eagleton, “a ‘literatura’ pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas” (1997, p.08). Logo, as múltiplas possibilidades expressivas abertas pela linguagem literária multiplicam também as possibilidades expressivas do sujeito, dentre elas, marcações identitárias.

No entanto, se a literatura, de forma geral, já possui essa característica, para autores como Hegel (1959), Heidegger (2003) e Sartre (1989), a linguagem poética é capaz de levá-las a um nível ainda mais elevado de subjetividade. Considerando que o foco da discussão, do tema da nossa Dissertação, centra-se na poesia de Zeca Preto, convém abordar o lugar da linguagem poética neste contexto, e começamos esse trabalho trazendo Hegel e sua **Estética** (1959).

A leitura de Hegel (1959) sugere o texto poético como um exemplo de linguagem carregada de alto grau de subjetividade. Ao se referir à expressão poética, o filósofo alemão ressalta três aspectos: 1- a comunicação poética é produzida pela *representação* de que a linguagem é capaz, não pela simples utilização da palavra enquanto *signal*; 2- quanto à forma, essa representação deve ser específica e particular dentro da expressão verbal, diferenciando-se da representação prosaica; 3- prevê a sonoridade da linguagem como fator determinante da representação poética.

Partindo desta visão, Hegel afirma que na representação poética o conteúdo, além de não ser o elemento mais importante, é expresso através de uma imagem criada a partir de uma ideia de realidade que é apreendida e elaborada subjetivamente. Assim, na representação poética, o único mundo que existe é aquele constituído por imagens oriundas de uma ideia real. Levando-se em consideração que tudo no mundo empírico é captado subjetivamente e transformado em ideia, o único mundo real seria aquele representado pela poesia, que consubstancia aquela ideia.

Heidegger apresenta o seguinte comentário acerca das reflexões sobre a linguagem da poesia: “A linguagem da poesia, que tem seu lugar no desprendimento, corresponde ao retorno do gênero humano não nascido para o começo calmo de sua essência mais quieta” (2003, p. 62).

Para Heidegger (2003) o poema é um discurso carregado de subjetividade, interpreta o mundo a partir da maneira de ver e sentir do sujeito poético. Questionar-se a respeito da linguagem poética abre precedentes para um diálogo retórico no qual o homem questiona a sua própria essência.

Ainda de acordo com Heidegger “A linguagem da poesia é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco.” (2003, p. 63). O poema é expressão de ideias, mas a busca por um sentido absoluto é capaz de empobrecê-lo ao destituí-lo desta pluralidade de sentidos.

Jean-Paul Sartre afirma que “na prosa o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo” (1989, p. 22), ao passo que na poesia, ao seu ver, o prazer estético é a tônica. Se na prosa o objetivo é o conteúdo expresso pela linguagem, que é um meio, na poesia é dar e ter prazer pela linguagem, utilizando-se de um conteúdo, que neste caso funciona como meio. Ao dizer que a palavra poética é um microcosmo e que o poeta junta vários destes microcosmos, Sartre está retomando a ideia de que, na verdade, o poeta cria um mundo, que depois de pronto é o único que realmente existe, não importando se tem um conteúdo concreto ou abstrato.

Hegel, por exemplo, afirma que o poético não está subordinado aos materiais que lhe dão vida, mas sim a uma representação ideal e artística, que passa pela “interioridade da consciência”, e os materiais concretos seriam o estimulante para o espírito. Nestes termos, o verdadeiro objeto da poesia seria “o reino infinito do espírito”.

Para Hegel, a poesia pode constituir-se em uma “expressão intencionalmente figurada”, pois é independente em relação à prosa, possui uma linguagem particular, distinta da usual, e uma finalidade definida que a

opõe, conscientemente, ao prosaico, que estaria ligada à racionalidade e à lógica, subordinando-se estreitamente ao mundo exterior e à finitude.

Para Tuan a arte literária tem como função “dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive as de lugar” (1983, p. 180), o que significa dizer que a literatura também possibilita a construção de textos que externam as experiências íntimas que o sujeito tem com o lugar. Estas experiências tornam possíveis o aumento do sentimento de pertencimento ao lugar, e por conseguinte influem na construção das identidades das pessoas. Nesse sentido, passamos então, a leitura do poema em epígrafe neste capítulo:

Um Pedacinho

Um pedacinho desse chão Marapatá
desse outubro de Belém do tacacá
dessa mania de viver em Macapá
dessa saudade “...ou mais...” lá do Pará

Um pedacinho desse Alter que é meu chão
desse setembro de molhar o coração
dessa estrela morena que norteia a emoção
dessa alegria tropeja essa canção

É essa a baía que eu amo
É essa a baía que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco

É essa a Roraima que eu amo
É esse o Roraima que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco...
(PRETO, Zeca, 2013, faixa 01)

Logo no título do poema, encontramos a expressão diminutiva “pedacinho” que sugere a soma de outras partes para que se possa formar um todo. As partes, “os outros pedacinhos” são as lembranças saudosas que o poema traz das andanças pelas terras que visitou como o chão Marapatá, referente a Ilha de Marapatá localizada em Manaus (AM), e a cidade de Macapá (AP), e também as lembranças da terra natal do poeta, a Belém festiva do mês de outubro, mês no qual se realiza a festa do Círio de Nazaré, e a cidade de Alter do Chão, município do estado do Pará.

Todos esses pedacinhos, saudades, lembranças, experiências íntimas com os diferentes lugares, que molham o coração do eu do poema, juntam-se aos pedacinhos da estrela morena, Roraima, que despertou a emoção e a alegria que fazem o eu poético sentir a necessidade de cantar, versificar seus sentimentos. Tais pedacinhos, uma vez somados, tornam-se um todo, um lugar construído a partir da percepção subjetivista do eu poético, que ele define como a Roraima que ama, o lugar que ele quer para viver.

Ainda da perspectiva da experiência íntima com o lugar, sentimento de pertencimento e construção da identidade, passamos agora à análise do poema seguinte:

Daqui eu não saio

Não adianta ficar falando que eu não sou daqui
 Daqui eu não saio moço, sou ParaCuxi
 Não adianta ficar dizendo que eu não sou de nada
 Eu sou Roraimeira da Pedra Pintada
 Não adianta ficar pensando que eu vou me mandar
 Já botei a mesa em cunhã-pucá
 Tem Paçoca com Banana pro nosso jantar
 Vem me dá um pedaço desse teu luar
 Ora, quem manda ter essa terra muito boa pra viver
 Quem manda ter essa água tão gostosa de beber
 Quem manda ser bonita e graciosa de se ver
 Quem manda ter amor no coração do “bem-querer”
 Delícia, Maniçoba já se come aqui,
 Damurida já se come lá
 Nossas tribos vão comemorar
 Nossas tribos vão comemorar
 (Preto, Zeca, 2013, s.p)

O título do poema é uma afirmação do pertencimento do eu poético a Roraima e a recusa em deixar o lugar de seu apreço, o que pode ser ilustrado pelas palavras do poeta, na entrevista cedida a nós no dia 08 de outubro de 2013, na qual Zeca informou que na ocasião de sua chegada à Roraima, no ano de 1975, quando o avião sobrevoou o Rio Branco e a cidade de Boa Vista, ele se sentiu seduzido pela beleza do lugar e então repetiu para si: “égua daqui eu não vou sair nunca mais”⁴.

⁴ Todas as citações de falas de Zeca Preto são referentes aos trechos dessa entrevista, que diz respeito a biografia do artista

Nos versos: “Não adianta ficar falando que eu não sou daqui/ Daqui eu não saio moço, sou ParaCuxi”, o eu poético define-se como ParaCuxi, um neologismo criado por ele para defini-lo como o filho adotivo desta terra, que não nega suas origens, mas que ao mesmo tempo adota a filiação de Macuxi, que conforme descrito anteriormente, é um apelido dado aos indivíduos nascidos em Roraima.

Quando diz: “Eu sou Roraimeira da Pedra Pintada” o eu poético identifica-se como aquele que vive, canta e traduz Roraima em poesias, aquele que reivindica seu pertencimento.

No verso: “Já botei a mesa em cunhã-pucá”, o eu poético revela-se “em casa”, no seu lugar. A expressão “já botei a mesa” significa que ele já se estabeleceu aqui em Boa Vista, a cunhã-pucá, a cidade menina, cidade pequena.

A justificativa para o seu apego e o estabelecimento de sua identidade de Roraimeira encontramos nos versos: “Ora, quem manda ter essa terra muito boa pra viver / Quem manda ter essa água tão gostosa de beber / Quem manda ser bonita e graciosa de se ver/ Quem manda ter amor no coração do “bem-querer”. Tal justificativa, o poeta confirmou na entrevista, quando descreveu Roraima como “uma terra boa... uma terra maravilhosa pra se viver”. Há também referência à expressão popular “quem bebe da água do Rio Branco nunca mais vai embora”, de uso comum, que mistifica e mitifica a água do rio Branco na forma de poção do amor, sendo que aquele que bebe se apaixona pelo lugar, e daqui não sai nunca mais.

Quando diz: “Delícia, Maniçoba já se come aqui, / Damurida já se come lá”, o eu poético recorre à maniçoba (prato típico da culinária paraense), e à damurida (prato típico da culinária indígena de Roraima) para estreitar os laços que ainda o expunham a sua dualidade identitária. Agora, ele pode assumir o seu pertencimento identitário a Roraima, e uma vez que a diversidade é característica do estado, ele não precisa negar sua origem, mas pode incorporá-la e celebrá-la em conjunto com as muitas “tribos” que aqui vivem.

A leitura dos poemas supracitados demonstram como a experiência íntima que o poeta teve com o estado, a partir das experiências sensoriais, e

dos acontecimentos que marcaram sua vida pessoal e artística, promoveu o espaço comum de convívio, o estado de Roraima, à condição de mundo de significados e de valores que ele define como o seu “lugar”. Estes poemas são marcados por uma linguagem subjetiva que dá vazão aos sentimentos, e que reflete a sensação de afeição e pertencimento a Roraima, lugar ao qual o sujeito poético vincula a sua identidade.

2.1. “*Macuxana*”: Memória, história e identidade

Macuxana

Nesse mundo de lendas o tempo passou
De real só Roraima você que ficou
Seu folclore existe não ressuscitou
Não confunda não tema o tempo revelou
Do rio Branco o boto saiu pra dançar
Cobra grande respeita Mãe D'água lemanjá
Cunhantã já dormiu ao som do maracá
Senhora Wapixana pode descansar
Mas domingo eu tô lá no Caracaranã
Pra matar a saudade meu amor
Carmelita me pacificou me ensinou
A rezar, a cantar, compreender quem eu sou
De Rio Branco a Roraima Cresceu, tu cresceu
Contador de histórias desapareceu
És meu norte, meu livro, meu canto no cio
Água grande levando os amores de abril
Macuxana pescando encanto pra viver
São remadas de ubá no meu entardecer

(PRETO, Zeca, 2012.)

Os sujeitos trazem em sua essência a soma das histórias vividas, a memória, à qual eles recorrem na tentativa de buscar suas representações identitárias no convívio diário com a coletividade social.

A memória é parte importante na compreensão do sujeito enquanto partícipe de uma sociedade, o lembrar confere ao sujeito o poder de relacionar o que viveu ao tempo hodierno, ao passo que confirma sua presença e define seu sentimento de pertencimento ao lugar que escolhe como referência de identificação.

A palavra memória vem do termo latim *memoria*, que traz como significado a “faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente (FERREIRA, 2004, s.p)”, e abriga ainda em seu campo lexical os termos lembrança, reminiscência, recordação. E assim, ao longo das décadas, este termo vem ganhando inúmeras acepções: históricas, afetivas, artísticas, entre outras.

O registro de testemunhos, depoimentos e narrativas orais, como afirma Alberti, permitem acessar as “histórias dentro da História” (2005 *Apud* SOUZA, 2010, p. 2). Neste contexto, fica claro observar a estreita ligação entre a memória e a história, pois ambas são constituídas a partir de depoimentos, testemunhos e registros perpassados entre gerações ao longo do tempo.

Em definição que corrobora este pensamento, Mello afirma:

A memória é sempre historicamente datada e, portanto, moldada no tempo histórico. Ela está sempre reorganizando o passado, pautada por projetos individuais ou coletivos que garantem inteligibilidade para um presente no qual as identidades se mantêm em constante reelaboração, em função dos conflitos entre o projeto pessoal com outros projetos individuais e coletivos. (2010, p.5)

Rememorar e narrar, escrita ou oralmente, requer um contínuo relacionamento solidário e interativo com outras lembranças, a configuração de contextos, de paisagens, de lugares que, como “cenários”, abrigam e dão sentido ao que está sendo lembrado e contado (SOUZA, 2010, p.2). O que implica dizer que as memórias e relatos históricos não se dão de maneira isolada, pois estes só adquirem sentido quando são fruto da interação entre as lembranças e relatos dos indivíduos e as lembranças e relatos do contexto social no qual este indivíduo esteja inserido.

Com relação à ligação entre a memória e o passado, cabe citar a contribuição do importante teórico dos estudos sobre a memória, Henri Bergson, que em seu livro intitulado **Matière et Mémoire** (1896), traduzido para a língua portuguesa como **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito** (1990), elenca fatores que conceituam a fenomenologia da lembrança e define, portanto, a memória como processo de conservação do passado.

Para Bergson, “nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo, e que nosso caráter, sempre presente em todas as nossas decisões, é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados” (1990, p.170). De acordo com o filósofo, o fenômeno da lembrança estaria relacionado ao ato de deixar aflorar do passado o que estava submerso, o que é corroborado pela afirmação de Bosi (1995, p.46) “a memória permite a relação do corpo presente com o passado”.

Destarte, a memória seria vista, portanto, como “o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON 1990 *apud* BOSI, 1995, p.47), o que daria a memória o ato de lembrar cabível a cada indivíduo sem que necessariamente precise da influência de outros para existir, a menos que seja para fins de “adestramento cultural”, o que Bergson define como memória-hábito.

Em contrapartida à ideia de memória enquanto atividade subjetiva, Maurice Halbwachs, “principal teórico das relações entre memória e história pública” (BOSI, 1995, p.53) atribui à memória um caráter de coletividade no qual se dá o processo de reconstrução do passado. Em seus estudos, **Les cadres sociaux de la mémoire e La mémoire collective**, Halbwachs dedica-se à exploração do que ele define como “quadros sociais da memória”, pois, segundo ele, “o maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam” (HALBWACHS 1990 *apud* BOSI, 1995, p.54). Nessa afirmação, Halbwachs se contrapõe ao caráter subjetivo da memória disposto por Bergson, e apresenta a memória como um processo no qual se pode reconstruir lembranças e experiências do passado.

Em consonância com este pensamento, Mello afirma que “as lembranças e experiências vividas permitem a reconstrução de trajetórias de vidas que ganham significado na medida em que são ordenadas numa relação com o passado” (2010, p.3). Ainda de acordo com esta vertente, Halbwachs acrescenta que “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (1990 *apud* BOSI, 1995, p.55). Diante disso, fica claro

que passado e presente então não aparecem como momentos rigorosamente distanciados, mas como elos que se vinculam por intermédio das lembranças.

Para Pollak,

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si. (1992, p. 204)

É, portanto, nas lembranças construídas a partir das representações coletivas que povoam as consciências dos sujeitos que ocorrem as identificações pessoais, ou seja, os indivíduos se reconhecem como pertencentes às imagens, representações ou símbolos sugeridos pelas situações vividas, e constroem as suas identidades.

Nesta perspectiva, uma vez que já conceituamos e classificamos a memória e também explicamos a sua relação com a história e com a construção das identidades dos indivíduos, passaremos agora a discutir como esta relação encontra-se disposta dentro da poesia de Zeca Preto, e para tanto recorreremos a análise do poema *Macuxana*.

Porém, antes de iniciarmos a análise, convém destacar que conforme discussões elencadas anteriormente, na década de 80 a cidade de Boa Vista padecia de uma certa crise de identidade, e era possível ainda observar que no contexto roraimense havia uma certa recusa na aceitação do passado evocado pela ancestralidade indígena. Tinha-se a falsa impressão de que havia um certo risco em rememorar a história e a cultura no intuito de construir identidades, porque acreditava-se que desse modo as identidades estariam mais associadas a identidade cultural do universo indígena, o que tornava-se um inconveniente, pois havia um preconceito com relação à cultura indígena, vista por muitos como “atrasada”, “anacrônica” e associada à ignorância.

Para as elites, a associação da “identidade roraimense” à ancestralidade indígena, geraria uma descaracterização das demais formas de cultura e das identidades por elas oferecidas.

O grupo Roraimera, foi um dos responsáveis por buscar “reconhecer na cultura indígena a nossa cultura mais ancestral, nossa base⁵ (...)”, na tentativa de desmistificar essa opinião preconceituosa. O poeta Zeca Preto, Estatutário do Roraimera, traz em sua poesia este comprometimento, o que poderemos observar a partir da análise que se segue.

A expressão “macuxana” é um neologismo criado por Zeca Preto que faz a junção de duas grandes etnias que compõem a população indígena do estado de Roraima, os Macuxi e os Wapixana. Os primeiros são o grupo indígena de maior população no estado, “a estimativa da população Makuxi (ano base 2000) distribuída no estado é de 16.500 pessoas” (COSTA E SOUZA, 2005, p.46); já os Wapixana são o “segundo maior grupo indígena do Estado de Roraima, estimado em 6.500 pessoas habitando em Roraima” (COSTA E SOUZA, 2005, p.43).

Esta expressão foi cunhada por ele para nomear o poema *Macuxana*, no qual, por intermédio de um discurso poético bastante subjetivo, descreve fatos que estão ligados à ocupação e urbanização do estado na década de 1980, bem como retrata os processos históricos da colonização, a ocupação inicial desta região pela ordem religiosa dos carmelitas e o contato com as etnias indígenas presentes no estado.

Macuxana

Nesse mundo de lendas o tempo passou
 De real só Roraima você que ficou
 Seu folclore existe não ressuscitou
 Não confunda não tema o tempo revelou
 Do rio Branco o boto saiu pra dançar
 Cobra grande respeita Mãe D'água Iemanjá
 Cunhantã já dormiu ao som do maracá
 Senhora Wapixana pode descansar
 Mas domingo eu tô lá no Caracaranã
 Pra matar a saudade meu amor
 Carmelita me pacificou me ensinou
 A rezar, a cantar, compreender quem eu sou
 De Rio Branco a Roraima Cresceu, tu cresceu
 Contador de histórias desapareceu
 És meu norte, meu livro, meu canto no cio
 Água grande levando os amores de abril
 Macuxana pescando encanto pra viver

⁵ RUFINO, Eliakin. Entrevista realizada em 09/07/2006. Apud WANKLER, SOUZA, OLIVEIRA e SOUZA, 2010, p. 43.

São remadas de ubá no meu entardecer
(PRETO, Zeca, 2012)

A intensa vivência de Zeca Preto em Roraima propicia a ele um olhar que o conhecedor e crítico do lugar e de sua história, mesmo sendo migrante.

Michael Pollak (1992), um dos grandes estudiosos da memória, apresenta elementos definidos por ele como acontecimentos, os vividos pessoalmente ou aqueles “vividos por tabela”. Segundo ele, tais acontecimentos desencadeiam a projeção ou a identificação dos indivíduos com a memória do grupo social no qual estão inseridos. Estes acontecimentos “vividos por tabela” são então definidos pelo teórico da seguinte maneira:

(...) são os acontecimentos (...) vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p.202).

Alguns dos fatos apontados pelo poeta Zeca Preto no poema *Macuxana* são parte de uma memória construída por tabela, ou seja, por mais que ele descreva fatos que datam de muito antes de sua vinda para Roraima, o seu convívio com os poetas da região, como Eliakin Rufino e Neuber Uchôa, o fez desenvolver um sentimento de apego e identificação que se projeta nas suas composições nas mesmas bases de um passado herdado que ele, por intermédio do seu eu poético, interpreta e canta como vivenciado, sentido em sua plenitude, conforme descrito na análise que se segue.

Nos versos 1 e 2, “Nesse mundo de lendas o tempo passou/De real só Roraima você que ficou”, há uma breve introdução as lendas da cultura local que traduzem a ancestralidade indígena, que sobreviveram ao tempo, que passou.

“Seu folclore existe não ressuscitou/ Não confunda não tema o tempo revelou (v. 3 e 4)”. Nestes versos, o eu poético ratifica a existência do folclore roraimense que envolve lendas, danças e costumes particulares a esta região, e que posteriormente são elencados no poema.

“Do rio Branco o boto saiu pra dançar/ Cobra grande respeita Mãe D'água lemanjá” (v. 5 e 6), aqui transparece o imaginário mítico que versa sobre as lendas que povoam o imaginário dos contadores de história das tribos indígenas do estado, e que interligam as lendas do estado às lendas de outros estados da região amazônica, pois “os costumes e tradições trazidos pelos migrantes foram somados a cultura indígena já existente, contribuindo assim para o pluralismo cultural – marca da identidade roraimense” (OLIVEIRA; WANKLER; SOUZA, 2009, p. 32).

Quando diz “Cunhantã já dormiu ao som do maracá / Senhora Wapixana pode descansar (v. 7 e 8)”, o eu do poema se reporta as tradições indígenas, nas quais a cunhantã (menina, moça) dorme ao som do maracá, espécie de chocalho indígena, que no poema embala o sono da cunhantã. O chocalho provavelmente é tocado pela Senhora Wapixana, que conta histórias antigas da tribo e canta cantigas herdadas da sua cultura para que a cunhantã durma, e então ela possa descansar.

O eu poético, nos versos “Mas domingo eu tô lá no Caracaranã / Pra matar a saudade meu amor” (v. 9 e 10), refere-se à ida ao Lago Caracaranã, importante ponto turístico da região que resguarda belezas naturais intocáveis. No poema, ele aparece como a fonte de deleite para o poeta matar a saudade da forma antiga e pacífica de viver, da Roraima “de antigamente”, o seu verdadeiro amor.

Nos versos “Carmelita me pacificou me ensinou/ A rezar, a cantar, compreender quem eu sou” (v. 11 e 12), há uma referência ao processo de colonização do estado, no qual os carmelitas foram designados para a evangelização dos indígenas da região, tendo fundado a Freguesia de Nossa Senhora do Carmo (1858), a qual, posteriormente, originou a cidade de Boa Vista.

No entanto, cumpre informar que no poema aparece uma versão idealizada, utópica, do que fora realmente o processo de missionamento carmelita no rio Branco. Na tentativa de “civilização” dos indígenas, as missões religiosas, enviadas pela coroa portuguesa, eram encarregadas de catequizar os indígenas, ou seja, doutriná-los na fé católica, e para tanto alfabetizavam os

gentios na língua portuguesa, e assim, aos poucos, os índios iam sendo destituídos de suas tradições religiosas, da sua língua, de seus costumes e viviam “sob o domínio da influência lusitana” (COSTA e SOUZA, 2005, p34).

“De Rio Branco a Roraima Cresceu, tu cresceu / Contador de histórias desapareceu” (v. 13 e 14), estes versos trazem a narrativa da criação do estado, desde a época em que se chamava Território Federal do Rio Branco (1943) a sua instituição como estado de Roraima pela Constituição Brasileira em Outubro de 1988 (VERAS, 2009).

O crescimento do estado unido à grande miscigenação proporcionada pelo contato dos indígenas e não indígenas com migrantes e dos migrantes entre si foi interferindo nas culturas indígenas, bem como diminuindo a prática da contação de histórias. Entre os indígenas, é comum a escolha de uma pessoa específica para contar as histórias, uma pessoa mais velha, a qual “neste momento de velhice (...) resta-lhe, (...) uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, (...) do grupo” (BOSI, 1995, p.63).

A respeito deste costume, Halbwachs (1990 *apud* BOSI, 1995, p.63) afirma: “Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiães das tradições, (...) porque eles as receberam mais cedo que os outros (...) e dispõem de lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com outros velhos, e para ensiná-los aos jovens (...)”. Sua função, portanto, é manter vivas as lembranças dos costumes, tradições e crenças indígenas, para que os mais novos possam identificar-se e reafirmar a sua identidade indígena.

Quando o eu poético diz: “És meu norte, meu livro, meu canto no cio/Água grande levando os amores de abril / Macuxana pescando encanto pra viver/São remadas de ubá no meu entardecer” (v. 15 à 18), ele assinala Roraima como ponto norteador, faz referência ao livro que o poeta Zeca Preto escreveu, o *Beiral*, no qual, por intermédio de muitos poemas, canta seu deslumbramento e sua paixão pelo estado. Faz-se também referência às águas do Rio Branco que levam e trazem pessoas, e com elas sonhos e amores. Macuxana, espécie de síntese de tudo o que foi apresentado antes, pesca neste grande Rio, o alimento para sua sobrevivência bem como os encantos

para viver as histórias de sua tribo que narram e significam a sua própria existência.

O poema ora lido demonstra que a poesia de Zeca Preto cumpre o papel de divulgadora dos fatos históricos e sociais, do estado de Roraima, que surgiram no passado, mas que se vinculam ao presente, e que são de grande importância para a construção de uma identidade. Esta última, no poema, acaba por entrelaçar o que seria a representação da cultura roraimense com o esboço de uma identidade individual que se constitui a partir justamente deste entrelaçamento.

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no que nos tornamos (HALL, 2000).

Manter contato com a memória permite ao indivíduo “a compreensão das relações dialógicas que ocorrem entre as suas representações identitárias, (...) no processo de leitura de mundo entre o tempo presente e o tempo passado” (SANTOS, 2005, s.p), pois, é por intermédio das relações sociais que os indivíduos estabelecem com os outros, que eles moldam suas opiniões, constroem suas histórias de vida e assumem as suas identidades.

É justamente nesta perspectiva que se insere a poesia de Zeca Preto, uma vez que seu universo subjetivo reúne nos seus poemas uma linguagem que denota um pouco das raízes da ancestralidade indígena e também os traços das outras culturas e das identidades que elas oferecem.

3. “*PARACUXINAUARA*”: IDENTIDADES QUE SE CRUZAM NO CONTEXTO RORAIMENSE

Paracuxinauara

Corre no rio das minhas veias
 barquinhos de buriti
 levando uxi, caju, mangaba doce
 trazendo manga, açai
 piracema de jaraqui, cará
 alvoroço no Anauá
 Sou filho da capivara, da onça, do tamanduá
 do tatu, do gato maracajá, do cativo tracajá
 Escorre farto sobre o corpo meu
 vinho da erva, urucum
 Tem parixara hoje na aldeia lá
 atabaque maracá
 marabitana pulando a dançar
 guaribas sou ritual
 Sou filho do Amazonas, do Parima, Tocantins
 Yanomami, Parintintins, Guamá, Negro, Amajari

(Preto, Zeca, 1994, Faixa 11)

Em um país tão diverso e grandioso como o Brasil, não podemos falar de uma cultura única, mas das muitas culturas que o formam. O estado de Roraima, a exemplo do Brasil, também possui uma cultura bastante diversificada, pois, com base no que vimos até aqui, e recordando o fato de que na década de 1980, momento do surgimento do Roraimeira e início da produção poética de Zeca Preto, a cidade de Boa Vista recebeu um intenso fluxo migratório em decorrência do garimpo, do êxodo indígena e outras atividades migratórias, passando a abrigar em seu seio uma pluralidade de culturas.

Considerando isso, inferimos que em Roraima não é possível detectar uma cultura específica, mas a existência de “versões de cultura”. Para discutirmos o que seriam essas versões, buscamos suporte em Eagleton (2005), para compreendermos um pouco mais das várias nuances que o termo cultura esconde em seu cerne.

Conforme assinala Eagleton este é um termo que possui a honra de ser o mais complexo em termos de conceituação. Em sua origem etimológica, a palavra “cultura” tem origem no termo latino *colere*, que pode significar cultivar,

habitar, proteger, o que remetia o termo a uma associação significativa com o conceito de “natureza”.

Assim, a cultura “denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões de espírito” (EAGLETON, 2005, p.10), pois, devido às várias influências históricas e filosóficas, o termo cultura passou a adotar a significação de evolução de processos de racionalidade e espontaneidade do espírito humano.

Reportando-se a Raymond Williams (1976), Terry Eagleton (2005) apresenta três sentidos modernos principais da palavra “cultura”, ou seja, três ideias principais sobre as quais foram construídos os significados deste termo, a saber: A ideia de cultura como sinônimo de civilização; a ideia de cultura como um modo de vida orgânico (característico); a ideia de cultura como gradual especialização às artes.

A primeira ideia de cultura teve seu ponto maior de sustentação no século XVIII, com sua associação ao termo “civilização”, no sentido de um processo intelectual, espiritual e material. Tratava-se do refinamento intelectual de um grupo ou indivíduo, em vez da sociedade em sua totalidade. Os “cultos” seriam os que tinham acesso as artes, ciências e demais meios de conhecimento trazidos pelo processo de civilização, como no caso da sociedade francesa.

No entanto, por volta do final do século XIX, a palavra civilização considerada como sinônimo de cultura agora vai significar seu antônimo, uma vez que ser “culto”, “civilizado” no sentido de possuidor de um espírito cordial e maneiras agradáveis era característico das sociedades que tinham acesso aos estudos, um privilégio de poucos. Assim, na virada deste século, emerge o conceito de cultura como meio de valoração dos modos de vida característicos das diferentes sociedades.

Para falar sobre a ideia de cultura como modo de vida orgânico, Eagleton subsidia-se no estudos do filósofo Von Herder (1784), o qual afirma que “a cultura não significa uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vidas específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares” (EAGLETON, 2005, p.24). Esse

conceito ganha suporte com os estudos da moderna antropologia cultural, e passa a ser bastante divulgado em meados do século XX.

Mas, embora seja importante essa pluralização do conceito de cultura, o teórico faz uma ressalva quanto à manutenção do caráter positivo desta pluralização, alertando que, em alguns casos, certas sociedades se opõem a socialização apoiadas na versão etnocêntrica de superioridade de suas culturas. Para desmistificar essa “superioridade” e “pureza cultural”, Eagleton afirma que “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (SAID 1993 *apud* EAGLETON, 2005, p.29).

Com referência à terceira variante importante do termo cultura, a sua gradual especialização às artes, o autor traz duras críticas à associação da cultura apenas aos valores “civilizados”, que definem apenas como cultas as pessoas possuidoras de conhecimentos eruditos, provenientes do acesso “a Música, a Pintura e a Literatura” (EAGLETON, 2005, p. 29). Para ele, se a cultura vier a significar erudição e artes, atividades comuns a uma pequena proporção de homens e mulheres, não passa de uma ideia ao mesmo tempo intensificada e empobrecida.

Com o pensamento pós-moderno, a cultura passa a ser vista como indiferente a respeito de quais faculdades humanas devam ser realizadas, e torna-se então um processo livre e autodeleitante de desenvolvimento. No mundo pós-moderno a cultura e a vida social encontram-se em estreita ligação, embora pelo viés de um estilo de vida consumista, o que implica dizer que são fatores como estilo, moda, propaganda e mídia que ditam as regras dos estilos de vida social e conseqüentemente passam a definir a cultura dos povos.

Vendo por este prisma, confere-se então à cultura um lado não politizado, entretanto “(...) existe, de fato, uma política implícita precisamente nessa não-utilidade” (EAGLETON, 2005, p.32), ou seja, a cultura pode não estar comprometida com nenhum interesse social específico, porém, é isso que a torna o que ele chama de “capacidade ativadora geral”.

Para Eagleton (2005, p.41) “a palavra ‘cultura’ que se supõe designar um tipo de sociedade, é de fato uma forma normativa de imaginar essa

sociedade”, ou seja, cada um considera o seu próprio modo de vida simplesmente humano, “são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares” (EAGLETON, 2005, p.43).

Em continuação, a título de conceitualização ampla do termo, Eagleton apresenta ainda a definição de cultura como o “sistema significativo através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada” (Williams 1976, *apud* EAGLETON, 2005, p.53). No entanto, esclarece que por mais que todos os sistemas sociais envolvam significação, nem todos são significantes ou “culturais”.

O autor acrescenta ainda que é comum a definição resumida do termo cultura como o complexo de valores, costumes e crenças que constituem o modo de vida em contextos específicos. Ou ainda, como “o âmbito inteiro de práticas e representações através do qual a realidade (ou realidades) de um grupo social é construída e mantida” (JOHN FROW, 1995 *apud* EAGLETON, 2005, p.55)

Mas, em contrapartida, Eagleton nos diz que é comum que pessoas que pertençam ao mesmo lugar, profissão ou geração nem por isso sejam constituintes de uma cultura, pois elas só se tornam partes constituintes “quando começam a partilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistema de valor, uma autoimagem coletiva” (EAGLETON, 2005, p.59).

Por tais dificuldades de conceitualização e definições do termo, para Eagleton, a ideia de cultura está em crise hoje em dia, pois, na verdade, “cultura e crise andam de mãos dadas” (EAGLETON, 2005, p.61), posto que, atualmente, a crise resume-se ao conflito entre “Cultura” e “cultura”, sendo que a primeira simboliza a cultura das elites, sufocante, opressiva que desabriga e desincorpora muitos segmentos sociais, e a segunda representa as culturas das comunidades marginais.

Para o autor, “Tradicionalmente, cultura era uma maneira pela qual podíamos submergir nossos particularismos mesquinhos em algum meio espaçoso e completamente inclusivo” (2005, p. 60), o que se convencionou chamar de alta cultura (Cultura), ou seja, “valores que compartilhávamos em

virtude de nossa humanidade comum” (2005, p. 60), pelos quais anulávamos “nossos eus empíricos, com todas as suas contingências sociais, sexuais e étnicas, e dessa forma nos tornávamos nós mesmos sujeitos universais” (EAGLETON, 2005, p. 60).

A partir da década de 1960, a palavra cultura passou a significar praticamente o inverso do que era antes, passou a ser definida enquanto afirmação de “uma identidade específica – nacional, sexual, étnica, regional” (EAGLETON, 2005, p.60), a “cultura”. O que antes era visto como sinônimo de consenso foi transformado em terreno de conflito. Este termo tornou-se parte do léxico do conflito político. Um exemplo disso são as três formas de política radical, a saber: o nacionalismo revolucionário, o feminismo e a luta étnica, que trouxeram a cultura como sinal, imagem, significado, valor, identidade, solidariedade e auto expressão, transformando-a na própria moeda do combate político.

Esse efeito pode ser nitidamente observado com o pós-modernismo que opta pela cultura como conflito real em vez de reconciliação imaginária. Com ele surgem os efeitos escandalosos de contestar a ideia tradicional de cultura, numa tentativa de politizá-la, o que em parte não foi aceito pelo fato de que a politização da cultura poderia destituí-la de sua própria identidade e, assim destruí-la.

Eagleton afirma que “o choque entre Cultura e cultura, não é mais simplesmente uma batalha de definições, mas um conflito global, uma questão de política real” (2005, p.79). As guerras culturais que importam dizem respeito a questões como a “limpeza étnica”, a defesa de uma certa “civilidade”, contra novas formas de barbarismo, culturas particulares.

Como todas as formas mais efetivas de poder, a alta cultura apresenta-se simplesmente como uma forma de persuasão moral, um auto-entendimento que vê as culturas particulares como acidentes, sem ecos de nada além delas mesmas, modos de vida particulares, puramente aleatórios e desprovidos da essência de uma identidade universal. Tem-se a falsa impressão de que somente a alta cultura alcança esse propósito de relacionar o individual com o universal, pois “a individualidade é o meio do universal, enquanto os

particulares são puramente aleatórios” (EAGLETON, 2005, p.85). A alta cultura é assim o inimigo jurado da generalidade.

No entanto, Eagleton esclarece que “existe um correlato político da unidade do individual e do universal, conhecido como Estado-nação” (2005, p.89). Uma relação que significa a ligação entre política e cultura, na qual a nação precisa ser moldada pelo Estado até constituir uma unidade. O único equívoco nesta ligação entre cultura e política consiste exclusivamente no fato de que por vezes ocorrem conflitos nacionalistas de cunho étnico, patriótico ou territorial, nos quais reivindicações de soberania de um povo específico anulam outras formas de cultura no mesmo pedaço de território, ou ainda em territórios internacionais.

A este respeito, Eagleton nos diz que determinação cultural que recebemos é que nos molda dentro dos padrões de individualidade que conferem aos sujeitos o “eu ‘essencial’, (...) um eu culturalmente moldado de maneira específica, auto-reflexiva” (EAGLETON, 2005, p. 138), embasados por esta imagem culturalmente moldada, ligamos a cultura a um tipo de prisão a qual nos mantemos cativos voluntariamente.

Desse modo, podemos observar que existem diferentes culturas, e cada uma delas molda uma forma distinta de individualidade, o que, na maioria das vezes, torna a comunicação entre elas um problema. Essa dificuldade de comunicação entre as culturas deve-se em grande parte ao fato de que algumas sociedades não tenham a compreensão “de que pertencer a uma cultura significa apenas ser parte de um contexto que é inerentemente ilimitado e aberto” (EAGLETON, 2005, p.139). Forja-se a ideia de que a cultura é algo fixo e imutável, e defende-se ideias e tradições como verdades absolutas.

Em contraponto a esta ideia essencialista de cultura, Eagleton (2005) afirma que as culturas só funcionam exatamente porque são imprecisas, indeterminadas, incompletas, intrinsecamente inconscientes e abertas, e seus limites transformam-se constantemente em horizontes, o que lhes confere um status de universal, e não de meros contextos particulares.

Do mesmo modo, Eagleton faz cair por terra a figura mistificada do eu “essencial”, ao afirmar que o indivíduo “nunca é completo, nunca é totalmente

determinado por um contexto, mas sempre em alguma medida ‘aberto’ e ‘fluínte’” (EAGLETON, 2005, p. 139). E explica que por esse motivo, nem sempre é possível que compreendamos a nossa própria natureza de humanos, uma vez que faz parte da natureza humana “sentir-se ‘desjuntado’ com relação a qualquer situação específica” (EAGLETON, 2005, p. 140). Esse sentimento de vazio, de algo a ser preenchido em nossas identidades e que nos impedem de nos identificarmos completamente com qualquer contexto particular é o que nos dá a característica de sujeitos universais.

Segundo Eagleton “a cultura, ou consciência humana, precisa estar ancorada no corpo compassivo para ser autêntica; a própria palavra ‘corpo’ lembra tanto nossa fragilidade individual como nosso ser genérico” (2005, p. 147). O corpo é um *status* dual, ou seja, é ao mesmo tempo individual e universal. Individual, enquanto matéria herdada e que nos liga a nossa espécie. Universal porque os corpos se ligam de forma solidária por intermédio da cultura.

Retoma o embate entre Cultura/cultura e, tomando como referência dois grandes teóricos, Raymond Williams e T.S. Eliot, que tratam do tema cultura e sociedade, Eagleton (2005) busca chegar a um senso sobre a ideia de cultura como um denominador comum, e não apenas como o privilégio de classe elitista, ou como movimento de classes minoritárias.

Para Eliot, “uma cultura comum não é de forma alguma uma cultura igualitária. Se as minorias compartilham valores comuns, elas o fazem em níveis diferentes de consciência” (ELIOT, 1948, *apud* EAGLETON, p. 166). Nessas condições, ele apresenta os significados centrais da palavra “cultura” socialmente distribuídos: no primeiro, ela é vista como um corpo de obras artísticas e intelectuais, que deve ser de domínio da elite. No segundo, aparece no sentido antropológico, de acordo com o qual pertence às pessoas comuns que não têm a mesma capacidade de apreciação e assimilação da elite cultural.

Para Williams, a cultura comum “é uma rede de significados e atividades compartilhados, jamais autoconscientes como um todo, mas crescendo em direção ao ‘avanço em consciência’” (WILLIAMS, 1976, *apud* EAGLETON,

2005, p. 168), é uma construção colaborativa de significados, na qual todos os membros da sociedade participam da mesma forma.

O primeiro defende a ideia de uma cultura comum continuamente refeita e redefinida pela participação de todos os seus membros, ao passo que o segundo acredita que a cultura comum consiste na criação de valores por poucos que serão assumidos e vividos passivamente por muitos.

Entretanto, Eagleton afirma que o ponto chave para organização de uma cultura comum é assegurar politicamente os meios de desenvolvimento cultural das muitas sociedades, pois a “política é a condição da qual a cultura é o produto” (EAGLETON, 2005, p.173). Politizar a cultura significa liberar e assumir as diferenças culturais como algo bom, sem a incômoda perturbação da disputa.

É preciso, portanto, compreender que algumas noções sobre o termo cultura são “debilitantemente amplas”, ao passo que outras são “desconfortavelmente rígidas”, e que a falta de um senso comum entre as noções que temos de cultura acaba gerando uma crise cultural que dificulta a possibilidade de identificarmos uma cultura e ao mesmo tempo nos sentirmos pertencentes a ela.

Desse modo, torna-se imprescindível a compreensão de que “a cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é em grande medida, aquilo para o que vivemos” (EAGLETON, 2005, p. 184), aquilo que impele significado a nossa existência como o afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação emocional e prazer intelectual.

Destarte, em Eagleton compreendemos a cultura não como uma alienação moderna que liga os indivíduos apenas a questões econômicas e modismos, ou ainda a ideias tradicionais e essencialistas, mas sob uma perspectiva de crítica, um propósito de vida.

Para Eagleton “todas as culturas (...) são ao mesmo tempo uma realidade concreta e uma visão enevoada de perfeição” (2005, p.41), ou seja, são construídas sobre essa dualidade que caracteriza as diferentes visões que temos dos modos de vida em sociedade.

Assim, a noção de cultura ora disposta por Eagleton relaciona-se com a poesia de Zeca Preto, pois em seus poemas não vemos apenas a prevalência de uma, mas a disposição de elementos que nos remetem às diversas culturas que formam o mosaico cultural do estado de Roraima. Isto nos remete a Woodward, quando afirma que “a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (in SILVA, 2000, p.18), o que, em outras palavras, significa que a cultura oferece inúmeras possibilidades de representações simbólicas e relações sociais por intermédio das quais podemos tanto construir quanto contestar as nossas identidades.

As culturas se distinguem na forma de classificar o mundo, ou seja, cada cultura cria diferentes sistemas classificatórios que geram sentido e dão significado ao mundo social dos indivíduos, permitindo assim que construam suas identidades, “esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por ‘cultura’” (WOODWARD, in SILVA, 2000, p. 41).

As oposições binárias “nós/eles”, ou ainda “eu/outro” são a base dos diferentes sistemas classificatórios que compõem as marcações da diferença nas diversas culturas. Embora sirvam para manter a ordem social e dividir as sociedades em classes, gêneros ou raças, essas oposições binárias, quando levadas ao extremo, produzem e reproduzem comportamentos excludentes, como a classificação das coisas em sagradas e profanas no campo religioso, ou ainda a divisão binária social entre “locais” e “forasteiros”, que costumam edificar-se sobre práticas de separação, purificação e demarcação para excluir e punir os “outros”.

Hall nos afirma que “toda identidade tem, à sua ‘margem’, um excesso a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional” (in SILVA, 2000, p.110). Essa homogeneidade identitária nada mais é do que uma forma construída de fechamento, gerada pelas formas mesquinhas e essencialistas das hegemonias identitárias que prezam pela manutenção das velhas práticas discursivas das identidades nacionais.

No mundo pós-moderno, as culturas nacionais em que nascemos costumam ser vistas como uma das principais fontes de identidade cultural

(HALL, 2002). Entretanto, este pensamento unificado da cultura nacional é contraditório, pois “(...) na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas no interior da representação” (HALL, 2002, p.48). Deste modo, as identidades nacionais até então vistas como o resultado de uma herança genética, são na verdade produtos da formação e transformação a partir das representações nas quais somos inseridos socialmente.

Segundo Hall “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...)” (2002, p.55). Estas culturas produzem sentidos sobre "a nação" contidos nas estórias que são contadas sobre ela, com base nas memórias que conectam seu presente e passado, e nas imagens que dela são construídas, e com as quais podemos nos identificar, construir identidades.

Assim, ao invés de pensarmos as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituintes de um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade, o que implica dizer que são exatamente as diferenças que se deslocam na relação espaço-tempo e que estão sujeitas aos jogos de poder, contradições internas, lealdades e diferenças sobrepostas que caracterizam as culturas nacionais. A tentativa de unificação por intermédio da adoção de critérios como a etnia (língua, religião, costume, tradições, sentimento “de lugar”) ou raça (diferença genética) acaba gerando preconceitos culturais e a falsa ideia de superioridade de uma cultura sobre as outras.

A fonte principal do deslocamento das diferentes culturas nacionais na relação espaço-tempo é o fenômeno da *globalização*, processo de interconexão entre fronteiras regido pelo avanço tecnológico que gera a sensação de encurtamento de distâncias. Com a globalização, as práticas sociais passam por constantes reformulações à luz das informações recebidas, pois “à medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas” (HALL, 2002, p.

74), o que culmina numa prática constante de posicionamento do sujeito, ou, em outras palavras, identidades múltiplas.

Esse largo processo de globalização acaba interferindo consideravelmente na constituição das identidades culturais a nível local e global. Essa aproximação entre diferentes culturas acaba configurando-se ao que costuma ser definido como homogeneização cultural global, ou seja, as identidades nacionais se desintegram e as diferenças de classe, gênero ou raça são disfarçadas para formar um grupo unificado.

As mudanças sociais ocasionadas pelos processos de globalização não ocorreram apenas nas escalas global e nacional, elas também têm influenciado a formação da identidade nos níveis “local” e “pessoal”. Ernesto Laclau (1990 *apud* WOODWARD, in: SILVA, 2000) define esse processo de formação identitária como “deslocamento”. Explica que se por um lado era comum as sociedades antigas estabelecerem identidades moldadas a partir dos critérios de gênero, raça, etnia e sexualidade, conferindo a estas um núcleo ou centro determinado que produzia identidades fixas, por outro lado, as sociedades modernas têm uma pluralidade de centros, muitos e diferentes lugares a partir dos quais os sujeitos podem se expressar, caracterizando assim uma identidade fragmentada em várias ao passo que o sujeito participa em diferentes contextos sociais.

Mas, se por um lado há quem diga que a globalização ameaça solapar as identidades, por outro lado, o impacto do “global” faz surgir ainda um novo interesse pelo “local”, pois a homogeneização cultural é apenas uma forma reducionista de interpretar as novas identidades culturais que surgem com a globalização.

Dessa forma, é mais plausível assimilar o processo de globalização como um ponto de articulação entre o “local” e o “global”, pois embora a principal característica da globalização tenha se definido pela questão da difusão do consumismo, ainda é possível observar que mesmo que sejamos expostos a uma gama de diferentes identidades a forma de reação varia de cultura para cultura.

Cabe ainda mencionar que essa tão acentuada mudança na economia global tem produzido uma grande dispersão de pessoas ao redor do mundo, o fenômeno da migração. “A migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades” (WOODWARD in SILVA, 2000, p.21). Identidades que não têm nem uma fonte em comum, um ponto de referência, e que por conta disso abalam e afligem velhas posturas identitárias, abrindo precedentes para a contestação.

Essa ação dialética entre as diferentes identidades culturais, ocasionada pelo processo da migração, tem ainda como ponto forte a divisão em duas categorias que contestam e deslocam as identidades centradas e fechadas dentro de uma cultura nacional, são elas: a tradição, movimento de tentativa de recuperação da pureza anterior e redescoberta das unidades e certezas tidas como perdidas; e a tradução, processo pelo qual as identidades, ainda que sujeitas ao plano da história política, da representação e da diferença, possibilitam a formação de identidades que “retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições”, mais absorvem parcialmente as novas identidades o que origina o que chamamos de culturas híbridas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, 2002, p. 88).

O movimento de estabelecimento das identidades nacionais, a tradição, geralmente constrói seus argumentos embasados no que Benedict Anderson (1989) chamou de “comunidade imaginada”. Para Anderson, “a nação é uma comunidade política imaginada (...) como implicitamente limitada e soberana” (1989, p.14), que tende a recusar o que lhe é estranho/diferente. Podemos citar como exemplo de tradição cultural dois grandes movimentos: o Nacionalismo, na Europa Oriental, e o Fundamentalismo Iraniano e Muçumano, que configuram “fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o ‘fechamento’ e a ‘tradição’, frente ao hibridismo e à diversidade” (HALL, 2002, p. 92). Como características principais destes movimentos temos a defesa da pureza racial, a ortodoxia religiosa, e a ambição por criar novos e unificados estados-nação.

Como exemplo de tradução cultural temos o hibridismo, “(...) a mistura, a conjugação, o intercurso entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças (SILVA, 2000, p. 87)”, que coloca em xeque as identidades nacionais. Esta mistura de relações conflituosas entre grupos nacionais, raciais e étnicos produz novas identidades que, embora possuam algum traço das identidades antigas, diferem substancialmente delas.

O hibridismo está ligado aos movimentos demográficos de diáspora, aos deslocamentos nômades, às viagens e aos cruzamentos de fronteiras, que permitem o contato entre diferentes identidades.

Silva (2000) utiliza o termo “Cruzar fronteiras” de forma metafórica, para explicar o hibridismo como a transposição dos limites que demarcam “artificialmente” os territórios das diferentes identidades. E também utiliza o mesmo termo de forma literal para explicar como as diásporas, como por exemplo as dos negros africanos escravizados, colocaram em contato diferentes culturas e forçosamente desestabilizaram e deslocaram as identidades tidas como originais.

Para Silva (2000, p. 89) “(...) cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico”, ou seja, a possibilidade de “cruzar fronteiras” ou “estar na fronteira”, propícia ao sujeito uma identidade ambígua, indefinida, exatamente o oposto do que é imposto pelas identidades fixas.

Homi Bhabha, em seu livro **O local da cultura** (1998), também se utiliza do termo fronteira num contexto bastante diferente do mero sentido geográfico. Comenta que somos sujeitos fronteiriços, aqueles que habitam uma linha imaginária, o “além”, um lugar no qual espaço e tempo se cruzam, onde o passado e o presente coexistem sem marcação definida. Segundo Bhabha, estes lugares imaginários, os “entre-lugares”, são criados subjetivamente pelos indivíduos, são produzidos na articulação de diferentes culturas e identidades, nestes pontos de encontro em que figuras complexas surgem com diferentes posições formadas por uma consciência de sujeitos críticos, que concordam ou discordam, incluem ou excluem, definem e redefinem a ideia de sociedade que possuem.

Para Homi Bhabha, habitar os “entre-lugares” significa articular-se socialmente numa negociação complexa que busca incluir nos discursos da tradição os hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. Os sujeitos que habitam os “entre-lugares” são levados a reconhecer que a identidade que herdamos da tradição cultural é parcial, e que pode ser construída e reconstruída a partir do encontro com as diferentes culturas em uma perspectiva intersticial.

O autor esclarece ainda que “os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos” (BHABHA, 1998, p.21), ou seja, podem contribuir com a necessidade de compreender a diferença cultural como a produção de identidades minoritárias que se misturam, ou ainda podem servir para essencializar tradições que buscam sua autenticação.

Os limites e as ideias etnocêntricas precisam ser redefinidos, pois a ideia de uma identidade nacional pura, “eticamente purificada”, é simplesmente figurativa, uma vez que derivamos dos complexos entrelaçamentos por meio das fronteiras culturalmente contingentes da nacionalidade moderna, produzidas a partir de minorias destituídas. Para Bhabha “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 27).

Neste sentido, a poesia de Zeca Preto mostra-se como um convite à inserção neste universo no qual convivem diversas culturas que inspiram a construção e reconstrução de identidades, o que ilustraremos com a leitura do poema *Domingueira*.

Domingueira

Hoje é domingo e a missa terminou
Do Bar White a Praça do Coreto
Pra lá e pra cá nesse passeio magistral
Tem pipoca, olha tem quibe, tem rala-rala de taperebá

Sebastiana passeando com Aderbal
De olhar no vinco da calça tergal
Tem gente prosa pedalando a nova Humber
Cheiro de Bond Street que veio da Guiana

Eu vou pro Cine Boa Vista
 Assistir um bang bang
 Depois levo o meu amor pra passear
 Daqui a pouco essa luz vai se apagar.
 (PRETO, Zeca, 2013, Faixa 08)

No poema *Domingueira*, temos um reflexo do universo fronteiriço de Boa Vista – RR, na década de 1980. O eu do poema rememora nestes versos um cenário multicultural edificado pela condição fronteiriça, pelo processo de colonização e pela migração. Ao narrar a rotina dos domingos nessa época, o eu poético evoca a memória coletiva que traduz esse cenário composto pelos costumes religiosos, comportamentos, vestimentas e demais costumes sociais.

Nos versos de 1 a 4, primeira estrofe, narra-se o costume religioso de participação nas missas dominicais introduzidos pela missão carmelita, após a missa as pessoas costumavam se reunir no Bar White⁶, que na época ficava localizado nas proximidades da Av. Sebastião Diniz, e os casais passeavam pela antiga Praça do Coreto⁷, forma pela qual era conhecida a atual Praça do Centro Cívico⁸, localizada na região central do município de Boa Vista, onde podiam se deliciar com os quitutes vendidos pelos ambulantes.

Na estrofe seguinte, nos versos 05 a 08, o eu poético narra subjetivamente o passeio das pessoas que circulam pela praça, os homens com suas calças de tergal de uso muito comum na moda masculina dos anos 80, os ciclistas que desfilam suas Humber, bicicletas de modelo antigo, que eram importadas da Guiana, o cheiro da colônia Bond Street que exala pelo ar, oriunda também deste país, bastante apreciada e comercializada em Boa Vista naquele período.

Na última estrofe, nos versos 08 a 12, o poema evoca um costume bem apreciado pela população nas noites de domingo, a ida ao cinema, neste caso

⁶ Bar localizado na parte central de Boa Vista- RR. Na parte Superior desse bar, a banda territorial animava as batalhas de confete nos dias de Carnaval.(In: NOGUEIRA, SILVA, GHEDIN E SOUTO MAIOR, 2011,p.11)

⁷ “(...) o coreto compõe o espaço da Praça do Centro Cívico. Conhecido como Coreto do Marreta, contém motivos musicais, remetendo à cultura e as manifestações musicais dos povos formadores da sociedade boavistense.” (In: FETEC, 2011, p. 33).

⁸ A Praça do Centro Cívico é parte do projeto urbanístico radial, planejado no período entre 1944 e 1946 pelo engenheiro civil Darcy Aleixo Derenusson. As principais avenidas do centro da cidade convergem para a Praça do Centro Cívico Joaquim Nabuco, onde se concentram as sedes dos três poderes,Legislativo, Judiciário e Executivo (FETEC, 2011).

ao Cine Boa Vista, antigo cinema da cidade, que nesta época ficava localizado na Rua Sebastião Diniz. Ia-se muito ao cinema para assistir a filmes americanos, entre eles os pertencentes ao gênero *Western*, popularmente conhecido como *Bang-bang*. Após a ida ao cinema, os casais apressavam-se em aproveitar a companhia dos parceiros, pois logo teriam que retornar às residências, porque as luzes cumpriam a rotina de apagar-se as 22 horas, todas as noites.

Em Rushdie (1991 *apud* HALL, 2002) encontramos a definição da palavra “tradução”, em seu sentido etimológico, do latim, significando “transferir”, “transportar entre fronteiras”. Hall (2002) explica que escritores migrantes, como Rushdie, pertencentes a dois mundos ao mesmo tempo, “tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos” (RUSHDIE, 1991 *apud* HALL, 2002, p. 92). Estes escritores devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. Com a análise do poema *Domingueira* percebemos o quanto a poesia de Zeca Preto pode ser identificada com a chamada “poesia traduzida” de Rushdie, uma vez que percebemos uma condição fronteira nos versos do poema em foco.

Por outro lado, Pedroso afirma que “Um povo que não tem raízes acaba se perdendo no meio da multidão. São exatamente nossas raízes culturais, familiares, sociais, que nos distinguem dos demais e nos dão uma identidade de povo, de nação” (*apud* MENDES e SILVA, 2012, s.p.). Percebe-se a importância de se conhecer as raízes da própria cultura para que haja reconhecimento de identidade(s), no propósito de se definir enquanto cidadão capaz de situar-se na sociedade.

Tais condições são elucidadas, em *Domingueira*, pela interseção dos elementos típicos da cultura interiorana que pode ser reconhecida como de qualquer parte do Brasil, como o cinema aos domingos, passeio na praça (onde há um coreto), com os elementos de caráter “global”, como a pipoca e o kibe, que no poema aparecem ladeados pelo tipicamente amazônico “rala-rala de taperebá”, somados aos elementos que remetem à fronteira da Guiana: a bicicleta Humber, a colônia Bond street, e, muito sutilmente, o nome do bar

“White”. Mas a fronteira também se estende para além, apontando para uma “fronteira” com o mundo, manifesta por intermédio do filme de Bang-bang, até chegar ao microcosmo boa-vistense, com o racionamento de energia. Este cenário fronteiriço disposto no poema abriga em seu cerne identidades que circulam em negociação, sem que haja sobreposições.

É como se *Domingueira* buscasse o passado como escopo de uma (con)vivência cultural e social que já se vai esquecida, como sugere nos seus versos finais, “Daqui a pouco essa luz vai se apagar”, como que a romper, inadvertidamente, uma ligação emocional primordial.

3.1. *Mangueira e Paracuxinauara*: Regionalismo e ruptura na poesia de Zeca Preto

Mangueira

Mangueira cadê essa turma
da ferreira pena, curuça
aqui tá danado de gostoso
pra se viver muito bem
te mando via mão própria
o vinho gostoso de buriti
me manda via sedex, urgente
pupunha, açai
Rio Branco, navegar de ubá
eu bebo o Guajará
Uraricoera pescar acima do equador
Mangueira cadê essa gente
valente, presente em meu ser
aqui já virei roraimeira
mas sinto saudade de você
te mando via mão própria
paçoca gostosa de gergelim
me manda via sedex, urgente
um bom pato no tucupi...

Preto, Zeca, 1997, faixa 14)

É da ligação primordial entre homem e lugar que se alimenta, a priori, o chamado Regionalismo, mas muitas são as formas de interpretar e conceber o Regionalismo. Este termo já passou por várias definições que o classificaram como sinônimo de mediocridade e estreiteza, ou seja, descrição local e confinante de qualquer região de modo a particularizá-la ou sobrepô-la a outras

regiões. Em outros momentos, como a descrição das características geográficas, em consonância com as relações humanas naquela região, a interação entre o homem e o meio natural que o cerca.

Cada região particular possui suas peculiaridades geográficas, culturais, religiosas, sociais e políticas, mas nem por isso podemos julgar uma região como superior a outra. A tarefa de julgar e desmerecer as pluralidades culturais deve-se aos juízos de valor que interpretam erroneamente as diversidades como superiores, e, por conseguinte determinam o que deve ou não ser considerado como arte, cultura, religião ou literatura a ser tomada como padrão.

A literatura é um lugar no qual esses embates acerca do regionalismo são marcados ferrenhamente pela crítica literária. No primeiro capítulo desta dissertação, fizemos uma breve contextualização histórica do termo regionalismo dentro da literatura de ficção brasileira, em que analisamos criticamente os pontos de vista de Coutinho (2004). Agora, neste capítulo, passaremos à revisão deste termo à luz dos estudos de Lígia Chiappini (1995), com o intuito de relativizar os juízos críticos e os conceitos conservadores que buscam desmerecer o regionalismo dentro da literatura, bem como desmerecer as literaturas regionais, taxadas como meros localismos literários.

Faremos ainda a contextualização do regionalismo dentro da poesia topofílica de Zeca Preto, com vistas a demonstrar que mais do que uma tendência local e empobrecida, o regionalismo é um elo de ligação, um laço que pode vincular pessoas aos mais diversos lugares, tanto a nível local quanto a nível universal, sem que necessariamente tenhamos que nos tornar sujeitos unificados em termos de identidades.

Chiappini (1995) nos lembra que embora o regionalismo, vez por outra, tenha sido apontado pela crítica literária como categoria ultrapassada, tem se tornado tema de muitas pesquisas atuais no âmbito dos estudos literários, artísticos, históricos e etnológicos.

Para a autora, o regionalismo “é um fenômeno universal” e, por mais que, no âmbito literário, já tenha sido decretada sua morte repetidas vezes, ele ressurgiu, ora como manifestação de grupos de escritores comprometidos em

retratar uma literatura ambientada em “tema e tipos de uma certa região rural em oposição aos costumes, valores e gostos citadinos...” (CHIAPPINI, 1995, p. 153 e 154) ou ainda como obras que tratam destes temas, embora não tenham adesão dos seus autores.

O regionalismo é um tema que anda muito em voga por despertar nos pesquisadores uma divisão de opiniões, pois há quem veja as obras pertencentes a esta tendência ora como estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas “ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco” (MÁRIO DE ANDRADE, 1928 *apud* CHIAPPINI, 1995, p.154), ora como obras-primas tão ou mais significativas esteticamente do que qualquer romance ou conto urbano com pretensão cosmopolita (CHIAPPINI, 1995).

Preocupada em relativizar esses juízos críticos acerca do regionalismo, principalmente o que se via de tendencioso e conservador, a autora construiu dez teses, num esforço de sintetizar os encontros, reencontros e desencontros com os escritores, as obras e os movimentos regionalistas. É sobre essas dez teses que passaremos a explanar a seguir.

Na tese um, Chiappini esclarece que a obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais [...] (costumes, credences, superstições, modismo) e vinculando-se a uma área do país” (CHIAPPINI, 1995, p. 155). Essa colocação, no entanto, gerava uma certa ambiguidade, ou seja, olhando por esta vertente, toda obra que expressasse seu momento e lugar seria tida como regionalista, portanto, poderia então se falar tanto de um regionalismo rural como de um regionalismo urbano. Dessa forma, historicamente se convencionou classificar a tendência regionalista como aquela que se vincula a obras “que expressam regiões rurais e nela situam suas personagens e ações, bem como suas particularidades linguísticas” (CHIAPPINI, 1995, p. 155).

Na tese dois, a autora expõe que “Há quem vincule o regionalismo literário à tradição Greco-latina do idílio e da pastoral” (1995, p. 156). Entretanto, esclarece que o romance regionalista a partir do século XIX, começa a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista,

tentando progressivamente dar espaço ao homem pobre do campo, tornando audível a sua voz ao leitor da cidade, ao qual se destina essa literatura.

Na tese de número três, ela esclarece que o regionalismo na literatura, como tema de estudo, constitui um desafio teórico, pois defronta o estudioso com questões “como problemas de valor; da relação entre arte e sociedade; das relações da literatura com as ciências humanas; das literaturas canônicas e não-canônicas [...]” (CHIAPPINI, 1995, p. 156). Para estudar o regionalismo, hoje, é preciso compreender seu caráter universal e moderno, ver como ele se atualiza em relação à globalização e ainda considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais se repõem com força.

A autora afirma, na tese de número quatro, que a modernização das técnicas agrícolas, o êxodo rural, o desenvolvimento das cidades e de uma literatura urbana, levou o regionalismo a ser visto como ultrapassado, retrógrado, localismo estreito, e reacionário tanto do ponto de vista estético quanto do ideológico (CHIAPPINI, 1995). Entretanto, contrapondo-se a esta crítica, Chiappini acrescenta que o regionalismo é um fenômeno moderno e universal, que, portanto, se nutre do contraponto significativo entre urbanização e modernização, campo e cidade. Esta contraposição é o que motiva a atualização do regionalismo que não exclui participantes, mas que abre precedentes para reacionários e progressistas, e os que não se conformam com a discrepância social entre ricos e pobres.

Na tese cinco, Ligia Chiappini mostra que “do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura’, confundindo-se frequentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore” (CHIAPPINI, 1995, p. 156). Essa marginalização se dá, muitas vezes, pelo fato de que alguns renomados autores, como João Simões de Lopes Neto ou Euclides da Cunha, tenham se limitado a expor em suas obras o registro de contos e lendas orais, ou até mesmo apenas a fazer história.

Na tese seis, a autora evidencia que a crítica literária busca desligar da tendência regional os grandes escritores, tendo como desculpa que a qualidade literária de suas obras os elevaria do regional ao universal. Em

contraponto a esta visão da crítica, ela esclarece que é com o espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens que o autor permite concretizar o universal, ou seja, por mais que uma região possua suas peculiaridades e os autores queiram marcá-las, em suas obras haverá sempre um elemento geográfico, histórico ou social que tornará a figura do personagem semelhante a tantas outras personagens das literaturas de outras regiões e países.

Na sétima tese, Chiappini comenta que “o regionalismo, como toda tendência literária, não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história” (CHIAPPINI, 1995, p. 157). Portanto, não é cabível considerá-lo de modo estanque, ou *démodé*, pois ele sempre estará atrelado a critérios históricos de sua época, que marcaram as obras literárias escritas.

Na tese oito, quando diz que “O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecedor: um ismo entre tantos” (CHIAPPINI, 1995, p.157), a autora deixa claro que o regionalismo é uma tendência mutável, que não ficou reservado a uma determinada época, mas que se atualiza a medida que autores e obras fazem falar o homem pobre da região rural, e que trazem suas dificuldades específicas, sua cultura e seus anseios ao preconceituoso público cidadão.

Na nona tese, a autora comenta que para a crítica literária o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear com riqueza de detalhes as árvores, flores, pássaros, rios e montanhas da sua região, e descrever isso na obra como se estivesse pintando uma paisagem. E contrapondo-se a este ponto de vista, ela diz que na obra regionalista o que prevalece é a regionalidade, ou seja, a visão de mundo vivido e subjetivado pelo autor.

Na tese de número dez, ela traz a seguinte questão: “se o local e o provincial não são vistos como pura matéria, mas como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo, a dicotomia entre local e universal se torna falsa” (CHIAPPINI, 1995, p.158). Como oposição a esta questão, ela confirma que a universalidade da obra regionalista se realiza no particular, o que significa dizer que por mais que as obras pareçam compostas por “um material que parece

confiná-las ao beco a que se referem”, como suas peculiaridades regionais, nada impedirá que algumas alcancem uma dimensão mais geral da beleza, o que, por sua vez, permitirá o alcance a leitores de outros “becos” (regiões).

Assim, tendo por base a opinião da autora, para a discussão sobre o regionalismo dentro da História da Literatura Brasileira, chega-se à conclusão de que o regionalismo não foi apenas uma tendência isolada que se destacou em alguns momentos isolados da Literatura Brasileira, mas um movimento no qual as regiões geográficas que compõem o Brasil tiveram um reconhecimento, levando a público as suas particularidades e também seus pontos em comum no que se refere a suas culturas e relações sociais.

O regionalismo é uma interessante expressão da cultura, além de dar passagem às mais diversas vozes, ou seja, àquelas literaturas que correm à margem do cânone, mas que também possuem qualidades artísticas, literariedade, tornam-se também expressões da história e da memória de um povo, de gentes e lugares.

A vertente regionalista, também, muitas vezes, se encarrega de reescrever a história de terras e gentes que, na maioria das vezes, são reescritas de história oficial, até porque a literatura, enquanto expressão artística trabalha nos vãos dessa história oficial, porque ela é captação oblíqua da realidade; é releitura da realidade.

Dessa forma, não há como compreender o regionalismo como uma tendência estanque, que ficou atrelada ao passado romântico, realista ou modernista da nossa literatura, mas sim como uma tendência viva, mutável e reveladora do potencial literário e artístico das várias regiões brasileiras, e que hoje ganha destaque em pesquisas que buscam evidenciar como a literatura e outras artes se comprometem em apresentar as diferenças de cada região, que, apesar de possuírem culturas, línguas e organização social distintas, podem assemelhar-se em alguns pontos com o que está descrito em outras literaturas a nível mundial, confirmando, assim, o caráter universal do regionalismo.

Neste ponto, trazemos essa discussão do regionalismo para o âmbito da literatura roraimense, mais precisamente para a poesia de Zeca Preto, uma vez

que sua poesia topofílica não se atém apenas à descrição da região em particular, mas denota por intermédio de sua subjetividade uma poesia que se liga a vários contextos regionais.

Segundo Wankler, o trabalho com o conceito de topofilia alarga os horizontes da leitura dos textos convencionalmente tratados como regionalistas.

Segundo Tuan (1980), o termo topofilia associa sentimento e lugar, pois está relacionado à percepção do lugar pelo(s) sujeito(s), representando “todos os laços afetivos dos seres humanos como meio ambiente material” (TUAN, 1980, p. 107). Graças ao trabalho com o conceito de topofilia, podemos colocar em diálogo, por exemplo, textos poéticos e autores que, sob o ponto de vista do regionalismo, não se encontrariam, como Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e Zeca Preto, tendo em vista que poderia ser considerado um sacrilégio colocar o poeta português, mesmo como Alberto Caeiro, no escopo da literatura regional. (WANKLER, 2013, s.p.)

Partindo desse ponto de vista, passaremos à leitura do poema *Mangueira* para ilustrar esse regionalismo multifacetado, no qual as regiões se interligam e ao mesmo tempo se individualizam e marcam as identidades dos sujeitos.

Mangueira

Mangueira cadê essa turma
da Ferreira Pena, Curuça
aqui tá danado de gostoso
pra se viver muito bem
Te mando via mão própria
o vinho gostoso de buriti
me manda via sedex, urgente
pupunha, açáí
Rio Branco, navegar de ubá
eu bebo o Guajará
Uraricoera pescar acima do equador
Mangueira cadê essa gente
valente, presente em meu ser
aqui já virei roraimeira
mas sinto saudade de você
Te mando via mão própria
paçoca gostosa de gergelim
me manda via sedex, urgente
um bom pato no tucupi...
(PRETO, Zeca, 1997, Faixa 14)

No poema *Mangueira*, o eu poético interliga duas regiões distintas: a cidade de Belém (PA) e a cidade de Boa Vista (RR), referindo-se a elas por intermédio da culinária, dos frutos, dos rios e das localidades específicas de cada uma.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe o eu do poema dialoga com o lugar de origem do poeta, na figura de uma mangueira, a qual ele personifica no poema. Esta árvore ficava situada no alto de uma ladeira, e era o ponto de encontro dos amigos que moravam na rua Ferreira Pena, em Belém (PA), endereço no qual o poeta morou em sua juventude. A lembrança estende-se também aos parentes e amigos moradores do Município de Curuçá (PA), local bastante visitado pelo poeta durante sua infância e adolescência⁹.

Nos versos 3 e 4, ainda na primeira estrofe, o eu poético fala do lugar onde mora atualmente, Roraima, definindo-o como “danado de gostoso pra se viver muito bem”, como se estivesse convidando o elemento personificado para vir visitar este lugar, navegar de ubá (canoa indígena) pelas águas do Rio Branco, pescar nas águas do Rio Uraricoera (9 a 11).

No refrão do poema, o eu poético mostra uma conexão intercultural que lhe permite matar as saudades do seu lugar de origem, sem abrir mão de estar no lugar pelo qual já sente apego, com o qual se identifica e ao qual vincula sua identidade. Quando diz “Te mando via mão própria (v. 05)/ o vinho gostoso de buriti (v. 06)/ paçoca gostosa de gergelim (v. 17)”, ele marca no poema o sentimento de “estar aqui”, sentimento de posse, de quem vive essa realidade. Nos versos “Me manda via sedex, urgente (v.07)/ pupunha, açaí (v.08) e um bom pato no tucupi (v.19)” a identidade se vincula a questão da memória, o sentimento de “ser de lá”, que busca nas lembranças um meio de não deixar apagar o seu vínculo identitário ao seu lugar de origem.

Na quarta estrofe, o eu poético retoma o seu diálogo com a mangueira e pergunta agora pela gente valente (v. 11 e 12), que faz parte da sua história, que convivia como o poeta em seu lugar de origem (Belém-PA), que abriga as suas raízes identitárias e culturais. Na sequência, ele afirma “aqui já virei

⁹ Todas as citações de falas de Zeca Preto são referentes aos trechos da entrevista realizada no dia 08 de outubro de 2013, que diz respeito a biografia do artista.

roraimeira”, e assume-se como um sujeito que exhibe seus sentimentos com relação ao lugar no qual se encontra, o sujeito que não é roraimense, mas é “roraimeira”, aquele que canta e declama o seu amor por Roraima, pela qual manifesta seu sentimento de identidade. Mas, sobretudo, trata-se de um sujeito que não esconde os seus sentimentos com relação a sua origem, quando diz: “mas sinto saudade de você” (v.15), de tudo o que a “mangueira”, o elemento personificado, representa para o eu poético, como as lembranças da sua adolescência, as conversas entre amigos, das quais a “mangueira” tornou-se cúmplice e confidente.

Evidencia-se neste poema o sentimento de “estar aqui” e “ser de lá”. Embora o eu poético não revele sua naturalidade nem o lugar onde reside, o plano de fundo contido nos versos remeterá aos elementos amazônicos, e permite relacionar o poema não só com a memória da sua terra natal (Belém-PA), mas também a terra na qual escolheu viver agora, Boa Vista (RR), em relação à qual declara seu apego idetintário.

Mangueira vem reforçar a noção de que a cultura não deve ser considerada como algo fixo e imutável, pois “o indivíduo deve estar aberto e receptivo ao novo. Deve conhecer e experimentar as outras culturas como forma de valorizar a diversidade cultural dos povos e como enriquecimento cultural (MENDES e SILVA, 2012, s.p)”.

A cultura está em permanente processo de construção, à medida que os indivíduos, dentro de uma determinada sociedade, vão interagindo, trocando ideias, conhecimentos, partilhando costumes, crenças, entre outros elementos das culturas de onde se originam. E, a partir dessa junção com novos conhecimentos, constroem uma nova história de vida, na qual os hábitos e costumes, sentimentos expressões, gostos, gêneros, tradições e costumes locais vão se inserindo e compõem um novo panorama cultural.

O cerne da discussão deste capítulo consiste na compreensão da identidade cultural enquanto processo de negociação entre culturas de modo que não haja apenas uma legitimação etnocêntrica baseada na discriminação e negação do Outro. Portanto, optamos pelo espaço proposto por Bhabha, o

“entre-lugar, como possibilidade para esta articulação entre as identidades culturais.

A partir desta articulação, que aponta para um contexto de deslocamento e negociação entre culturas e identidades, podemos passar à leitura do poema *Paracuxinauara*.

Paracuxinauara

Corre no rio das minhas veias
barquinhos de buriti
levando uxi, caju, mangaba doce
trazendo manga, açaí
piracema de jaraqui, cará
alvorço no Anauá

Sou filho da capivara, da onça, do tamanduá
do tatu, do gato maracajá, do cativo tracajá

Escorre farto sobre o corpo meu
vinho da erva, urucum
tem parixara hoje na aldeia lá
atabaque maracá
marabitana pulando a dançar
guaribas sou ritual

Sou filho do Amazonas, do Parima, Tocantins
yanomami, parintintins, Guamá, Negro, Amajari.

(PRETO, Zeca. 1994, Faixa 11)

O poema *Paracuxinauara* traz como título um neologismo que agrega três representações identitárias baseadas na questão da naturalidade dos indivíduos, são elas: paraense, macuxi e manauara. O eu poético faz um passeio intercultural nos versos do poema destacando elementos que definem as identidades, mas que, ao mesmo tempo, as aproximam.

A viagem intercultural começa na primeira estrofe e segue até o último verso do poema, que traz, imagetivamente, o movimento de ida e volta pelas águas dos rios Anauá, em Roraima, no sexto verso, chegando ao Amazonas (AM), Tocantins (que nasce em Goiás e segue até Belém, Guamá, no Pará, Negro, no Amazonas e terminando no rio Amajari, que fecha o ciclo e volta a Roraima). No poema, todos eles se tornam um só rio a circular pela Amazônia e pelas veias do eu poético, numa espécie de síntese da Amazônia brasileira.

Neste cruzar de águas, barquinhos de buriti transportam uxi, caju, mangaba doce, manga e açaí, frutas típicas da Amazônia. Aparecem ainda

nestes versos o fervilhar da piracema do jaraqui, peixe que em Óbidos, no Pará, ganha um festejo particular, o tradicional “Festival do Jaraqui”¹⁰, e também a piracema do cará muito comum nas águas do rio Negro em Manaus (AM), mas que no poema causam alvoroço nas águas do Anauá (RR).

Nos versos da segunda estrofe o eu poético assume-se como filho da capivara, da onça, do tamanduá do tatu, do gato maracajá, do cativo tracajá, animais da Amazônia que podem ser encontrados nos estados cujas identidades são evocadas no poema.

Os versos da terceira estrofe trazem elementos comuns às culturas indígenas: o vinho do urucum usado para as pinturas corporais dos indígenas antes dos seus festejos; a dança do Parixara (dança indígena de Roraima); a aldeia; o atabaque (tambor) e o Maracá (chocalho), instrumentos musicais usados nas danças e rituais indígenas que no poema embalam a dança dos Marabitanas (índios das margens do Rio Negro).

Nos versos “Sou filho do Amazonas, do Parima, Tocantins / Yanomami, Parintintins, Guamá, Negro, Amajari”, o eu poético assume-se como filho das águas do Amazonas e do Negro (AM), do lago Parima e do rio Amajari (RR), do Tocantins e do Guamá (PA), bem como reivindica sua ancestralidade nos indígenas Yanomami (RR) e Parintintins (AM). Assim, o sujeito busca demonstrar que é possível ser *Paracuxinauara*, um sujeito que habita muitas culturas e transita por seus elementos. Um sujeito fronteiriço, cujo cerne é formado por estas três identidades, sem que haja sobreposições ou predileções etnocêntricas.

Com base na leitura de *Paracuxinauara*, percebemos que o eu poético não apaga seus vínculos quando se desloca; pelo contrário, apresenta as culturas sob a forma de símbolos que representam as marcas dos elementos naturais que caracterizam as identidades ao mesmo tempo evocadas e reivindicadas pelo poema, ficando claro, no entanto, que o início e o fim do trajeto estão em Roraima.

É como se o poema *Paracuxinauara*, aqui lido, buscasse em seus

¹⁰ MORAES, Edsér gio. Portal Obidense. Festival do Jaraqui. Disponível em < http://www.obidense.com.br/NC_Festival_Jaraqui2.html>. Acesso em: 24 nov. 2013.

versos lembrar aos indivíduos vinculados ao contexto roraimense que “todas as sociedades são complexas e híbridas” (COSER, 2005, p. 186), portanto, não existem culturas maiores ou menores, tampouco melhores ou piores, mas partes de um todo cultural que se complementa e torna híbrido e peculiar este lugar denominado Roraima.

O entre-lugar teorizado por Bhabha desponta não só em Paracuxinauara, mas na poesia topofílica de Zeca Preto como uma realidade intervalar que cria um espaço privilegiado para a negociação das diferentes culturas, o que podemos ilustrar por intermédio das palavras de García Canclini, que dizem:

O lugar a partir do qual milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem música já não é a sua cidade natal na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos (1997 *apud Coser*, 2005, p. 178)

Conforme observamos nas leituras dos poemas em foco, os lugares descritos nos seus versos são lugares subjetivados, construídos a partir das experiências íntimas que o poeta construiu com os lugares ao longo de sua vivência.

Ainda de acordo com García Canclini, descobrimos que:

O artista de hoje não busca legitimidade nem se insere em um estilo ou determinada escola (...) mostra-se híbrido e inacabado em sua própria concepção múltipla. Ao reconhecer e trabalhar com a hibridização cultural, os artistas contemporâneos não parecem pretender “inventar ou impor um sentido ao mundo”, mas, sim, desconstruir o real e suas representações tradicionais. 1997 *apud coser*, 178)

Portanto, concluímos que a poesia de Zeca Preto não se insere apenas em uma determinada escola literária, ou no regionalismo, e nem tampouco em uma de suas definições empobrecidas, uma vez que a sua poesia não mostra o lugar “Roraima” apenas por intermédio de uma mera exposição de detalhes paisagísticos e naturais, que revelam apenas um olhar descritivo por parte do poeta.

Essa poesia também não se limita a mostrar Roraima como possuidora de uma única versão de cultura, ou de uma única identidade cultural que rege a hegemonia identitária do lugar, mas dedica-se à invenção de lugares, ou, mais precisamente “entre-lugares”, que desconstrói as visões identitárias essencialistas, ao mesmo tempo em que oferece aos sujeitos a imagem do outro não como alteridade ameaçadora, “mas como um outro eu que permite o autoconhecimento e o auto-aperfeiçoamento por contraste (...)” (BORDINI, 2006, p.19).

A subjetividade dos poemas, aqui lidos, revela um lugar híbrido, que oferece aos sujeitos a oportunidade de observarem como as suas diferenças culturais podem coexistir, num processo de negociação, sem sobreposições, ou ainda sem determinações egocêntricas.

“AQUI JÁ VIREI RORAIMEIRA”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Os dois anos de caminhada propiciados pelo mestrado, nos apontaram um norte, um caminho a seguir, seja pelas proposições apresentadas nas discussões teóricas das disciplinas, seja pela constante dedicação de nossa orientadora. Encerra-se um ciclo, materializam-se em forma de texto nesta dissertação não apenas palavras, mas relatos, sentimentos, histórias e emoções que são a resposta à sensação de busca do início da jornada proposta nesta pesquisa.

A trilha que percorremos partiu da busca pelo conhecimento sobre a linguagem e o seu desprendimento subjetivo, e buscou na arte, mais precisamente na poesia, a compreensão do sujeito enquanto “criador” e “criatura”, uma vez que é pela linguagem que nos fazemos compreender ao interagirmos por intermédio de atos discursivos que elaboramos na condição de criadores; é também por intermédio da linguagem que nos tornamos criaturas, sujeitos pensantes e ativos.

Nas discussões aqui dispostas, buscamos descobrir como a linguagem literária pode servir como expressão do que somos, e de como nos definimos com relação ao sentimento de pertencimento aos lugares, e para tanto, investigamos como a expressão subjetiva se relaciona com a constituição de uma “identidade roraimense” na poesia topofílica de Zeca Preto, e o resultado dessa investigação culminou na organização dos três capítulos que compuseram essa dissertação.

No primeiro capítulo, **“EU SOU RORAIMA MEU IRMÃO”**: **ZECA PRETO E A PAISAGEM RORAIMENSE**, trouxemos uma breve descrição geográfica e populacional do lugar “Roraima”, e, também apresentamos uma síntese do Movimento Cultural Roraimense destacando as suas principais contribuições para a literatura local. No subcapítulo 1.1, **“Sou”**: **Zeca Preto**, apresentamos o nosso sujeito da pesquisa através da sua biobibliografia

construída por intermédio da entrevista que realizamos, e destacamos as experiências íntimas deste sujeito com o lugar Roraima, a partir da leitura do poema *Sou*. No item 1.2, **“Te achei na grande América do Sul: regionalismo, toponímia e a poesia de Zeca Preto**, iniciamos as discussões sobre o regionalismo e a toponímia, nos aprofundamos na relação topofílica do eu poético com o ambiente Roraima e ilustramos essa relação com a leitura do poema *Roraimeira*.

Nele, descobrimos como o ser humano continua experienciando novos espaços em busca da compreensão da realidade humana. E, através da leitura dos poemas de Zeca Preto nele dispostos, compreendemos que, por intermédio das experiências íntimas com o meio físico, o homem pode criar afeição, e optar por tornar o “espaço”, um “lugar”.

No capítulo dois, **“É ESSA A RORAIMA QUE EU AMO”: LINGUAGEM E SUBJETIVIDADE EM ZECA PRETO**, discutimos a relação entre linguagem e sujeito e apresentamos o uso da linguagem literária como construção da subjetividade, contextualizando essas discussões com a análise dos poemas “Um pedacinho” e “Daqui eu não saio”. No subitem 2.1, **Macuxana: memória, história e identidade**, conceituamos e classificamos a memória, explicitamos sua relação com a história e a identidade social e vimos como esta relação está disposta na poesia de Zeca Preto, com a leitura do poema *Macuxana*.

Neste capítulo, descobrimos na poesia o viver como uma constante dialética entre as sensações de busca permanente e do sentimento de pertencimento e vimos, na poesia de Zeca Preto, um microcosmo subjetivo, no qual o eu poético dá vazão ao amor que sente pelo lugar Roraima, e no qual constrói suas memórias, afirma seu pertencimento, e reconhece sua identidade de Roraimeira, aquele ser cujo cerne abriga a diversidade do lugar, e que tece em imagens poéticas essa essência plural.

No terceiro capítulo, **“PARACUXINAUARA”: IDENTIDADES QUE SE CRUZAM NO CONTEXTO RORAIMENSE**, explicamos como as culturas podem influenciar direta e indiretamente na construção das identidades dos sujeitos. O poema *Domingueira*, por exemplo, sugere que as identidades se

tornam voláteis, se não tiverem o suporte da memória como elemento de resistência e manutenção das raízes de um povo.

No subcapítulo 3.1, ***Mangueira e Paracuxinauara: Regionalismo e ruptura na poesia de Zeca Preto***, discutimos os conceitos tradicionais sobre o regionalismo, os quais foram apresentados no item 1.2 do primeiro capítulo. Além disso, trouxemos a contextualização do Regionalismo na literatura roraimense a partir da poesia tofílica de Zeca Preto, com a leitura dos poemas *Mangueira e Paracuxinauara*. Com isso, então, descobrimos que a poesia de Zeca não é apenas um texto poético regionalista, que se prende a aspectos descritivos de Roraima, mas um texto que, além de dar vazão aos sentimentos construídos a partir das experiências do poeta com o lugar Roraima, se inscreve como uma produção artística que expressa a história e a cultura multifacetadas de uma região, o que confirma que é na diversidade que reside a riqueza cultural.

Então, vimos que as culturas definem e são definidas pelas sociedades, sendo permanentemente modeladas e remodeladas em seus termos. Inferimos que é impossível admitir a cultura como algo estanque, ou ainda como uma realidade imutável. Os poemas trazidos neste capítulo, evidenciam a formação híbrida das identidades no contexto roraimense, e as leituras nos mostraram que é possível assimilar novas culturas sem que se perca a essência ou as raízes culturais.

Portanto, as discussões elencadas nessa dissertação nos fizeram compreender que vivemos numa realidade global, na qual as identidades culturais estão ainda mais variadas e contraditórias, por serem construídas e afirmadas sob diferentes posicionamentos dos sujeitos. Em Roraima, a convivência com as muitas formas de cultura faz parecer complexo aos indivíduos, o processo de identificar-se como pertencente a uma determinada cultura.

Todavia, se por um lado, a diversidade do contexto roraimense aparece como um entrave para a identificação, uma vez que, em Roraima, o discurso político, que ecoava no senso comum, era de atribuição de sentidos negativos à diversidade e de negação até da possibilidade de se pensar cultura(s) e

identidade(s) roraimense(s) a partir da cultura e da memória do ancestral indígena, por outro lado, observamos na poesia de Zeca Preto o subsídio para o encontro com a pluralidade enquanto fator positivo, ou seja, podemos nos identificar com as muitas formas de cultura que aqui coexistem sem ter que, necessariamente, escolher apenas uma como parâmetro, considerando que é possível, ainda que sejamos únicos e diversos ao mesmo tempo.

O processo de construção de identidades é um movimento de conhecimento e reconhecimento constante que inter-relaciona o local e global. Assim, de acordo com as discussões aqui descritas neste estudo, há que se concordar que só teremos êxito na compreensão do que seja possuir uma identidade, se primeiramente compreendermos que as identidades são construções baseadas no diálogo intercultural ao qual somos expostos ao longo de nossa existência.

Portanto, identidade e subjetividade não são realidades opostas, mas partes que se complementam dentro das diversas sociedades e das culturas que as modelam. E são, ainda, os pressupostos que permitem compreender como alguém consegue definir-se como pertencente a um lugar específico, uma vez que o homem descobre a verdadeira sensação de “estar no mundo”, à medida que consegue estabelecer com o lugar um vínculo sentimental o qual ele se encarregará de externar, de acordo com suas capacidades, seja em palavras, ações, ou em performances artísticas que revelarão o seu sentimento de pertencimento.

A poesia de Zeca Preto, ora discutida e estudada sob a ótica da identidade e da subjetividade, apresenta-nos um mundo de diversidade e de possibilidades, para que o sujeito opte por ser único ou diverso, uma vez que os sujeitos poéticos dos textos aqui abordados representam a diversidade que compõe a realidade peculiar deste universo pluricultural chamado Roraima.

Concluimos, portanto, que Zeca Preto faz uma poesia regionalista, mas de um regionalismo que se liberta do “beco” do qual nos fala Chiappini e, abraça, sem temor algum, o “belo”.

Considerando isso, acreditamos que essa dissertação representa uma contribuição bastante significativa, sobretudo por produzir dados, hoje

escassos, sobre a Literatura Roraimense. Este trabalho poderá abrir uma nova senda para pesquisas acerca do tema, sob a ótica de novas abordagens, subsidiando, também, outras reflexões acerca da identidade roraimense, questão por si só complexa e que vem ganhando novos rumos com o advento da globalização. Enfim, trilhamos um caminho que poderá transformar-se no ponto de partida para novos caminhos a serem trilhados.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BARROS, Nilson Cortez Crócia de. **Roraima Paisagem e tempo na Amazônia Setentrional**. Recife: Universitária, 1995.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Trad. Eduardo Guimarães et alli, Campinas. São Paulo: Pontes, 1989. v. I e II. p. 68-81; p. 247-305.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BORDINI, Maria da Glória. Estudos culturais e estudos literários. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006.
- BORGES NETO, José. A linguagem tem sujeito?. In. XAVIER, A.C. & CORTEZ, S. (orgs). **Conversas com linguistas**: virtudes e controvérsias da linguística. São paulo: Parábola Editorial, 2003.
- BOSI, Éclea. Memória – sonho e memória trabalho. In: _____. **Memória e Sociedade**. 4. Ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p. 43-70.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. 7.ed. São Paulo: Global, 1980. p. 234-309.
- CHIAPPINI, Ligia. **Aprender e ensinar com textos**: textos didáticos e paradidáticos. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2007. v.2.
- _____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro: v.8, n.15, p. 153-159, 1995.
- CLAVAL, Paul. **A Geografia cultural**. Trad. Luiz Fugazzola Pimenta; Margareth. Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In. FIGUEIREDO, E. (org). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- COSTA E SOUZA, Jorge Manoel. Etnias indígenas das savanas de Roraima: processo histórico de ocupação e manutenção ambiental. In: BARBOSA, R.I; COSTA E SOUZA, J.M; XAUD, H. A.M. (orgs). **Savanas de Roraima: etnoecologia, biodiversidade e potencialidades ambientais**. Boa Vista: FEMACT, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: _____. **A literatura no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Global, 2004. p. 234-309.

- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. 2.ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ESPERANDIO, Mary Rute G. **Para entender pós-modernidade**. 2007. São Leopoldo/RS: Sinodal, 2007.
- Fundação de Educação, Turismo, Esporte e Cultura de Boa Vista – FETEC, Inventário do Patrimônio Cultural de Boa Vista. B. Vista: Lóris, 2011, p. 33.
- FERNANDEZ, Pablo Sebastian Moreira. **Trilhares da Experiência pela Imaginação Geofotográfica: acessando um lugar de Águas... Ribeirão Cambé... Londrina**. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Departamento de Geociências Laboratório de Pesquisas Urbanas e Regionais. Universidade Estadual de Londrina, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Positivo, 2004. CD-ROM
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In. SILVA, Tomás Tadeu. (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HEGEL, G. W. **Estética: poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1959. v. 7.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.
- LUZ, José Celestino da. Minha rua fala: Rua José Celestino da Luz. **Folha de Boa Vista**, Boa Vista, 18 mai. 2012. Folha Web. Disponível em: <<http://www.folhabv.com.br/NoticialImprensa.php?id=129470>>. Acesso em: 20 abr. 2013.
- MELLO, Juçara Barbosa de. Transformação na continuidade: relações entre “história, memória e identidade”. **XIV Encontro Regional da Associação Nacional de História**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.
- MENDES, Rosicléia Lopes Rodrigues; SILVA, Susie Barreto da. **A importância das raízes culturais para a identidade cultural do indivíduo**. Disponível em: <<http://meuartigo.brasilecola.com/artes/a-importancia-das-raizesculturaparaidentidade-de-.htm>>. Acesso em: 10 de ago. 2012.
- NOGUEIRA, Elizabete Melo; SILVA, Geórgia Patrícia da; GHEDIN, Leila Márcia; SOUTO MAIOR, Emmanuely. Roteiro turístico histórico cultural para a

cidade de Boa Vista. In. **Revista Geográfica de América Central**. Número Especial EGAL. Costa Rica, 2011, p. 1-14.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro de. Identidade e poesia musicada: panorama do Movimento Roraimeira a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. In. **Revista Acta Geográfica**. Ano III. N. 06. 2009, p. 27-37.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: FGV, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

PRETO, Zeca. **Beiral**. Boa Vista: edição do autor, 1987. (Lei 7.505 de Incentivo à Cultura)

_____. Entrevista concedida a Cátia Monteiro Wankler, Carla Monteiro de Souza e Cleo Amorim Nascimento em Roraima. 08 out. 2013.

_____. Entrevista n. 289 concedida a Selmo Vasconcellos. **1ª antologia poética do momento lítero cultural. 28.dez 2010**. Disponível em: <http://antologiamomentoliterocultural.blogspot.com.br/2010_12_01_archive.html>. Acesso em: 20 abr. 2012.

_____. **Makunaimeira**, Belém/PA: Gravasom, 1994. 1 CD

_____. **Macuxana**. Disponível em: letras.terra.com.br/zeca-preto/imprimir-todas-zeca-preto.html. Acesso em 05 abr. 2012.

_____. **Nas esquinas da Amazônia**, Manaus/AM: AMZ, 2013. 1 CD.

_____. **Poemas acorrentados**. Disponível em: <http://radiatororaimeiraweb.com.br/poesia>.

PRETO, Zeca; UCHÔA, Neuber. **Amazon Music**, Belém/PA: Gravasom, 1997. 1 CD

SANTOS, Maria Roseli Sousa. Saberes culturais, memória e identidade social em tempos de modernidade. Por uma leitura das categorias teórica da/na pesquisa. Texto parcial da dissertação **Entre o Rio e as Artes**: uma cartografia dos saberes artístico-culturais emergentes das histórias de vida de jovens e adultos na Ilha de Caratateua, pesquisa desenvolvida no Curso de Mestrado em Educação no Centro de Ciências Sociais e Educação da Universidade do Estado do Pará, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O Que é literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Tomás Tadeu. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Carla Monteiro de. Os ecos da modernidade no norte do Brasil: Boa Vista-RR na década de 1950. **X Encontro nacional de história oral**. Testemunhos: história e política. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2010.

SOUZA, Otávio. **Fantasia de Brasil**. As identificações na busca da identidade nacional. Rio de Janeiro: Escuta, 1994.

TISSIER, J. Géographie et Litterature. In: BAILLY, A. et al (Sous la direction). **Encyclopédie de Géographie**. Paris: Economica, 1991, cap. 13. Traduções livres.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar – a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia – Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

VASCONCELLOS, Selmo. ZECA PRETO - ENTREVISTA Nº 289. **1ª Antologia Poética Momento Lítero Cultural**. Disponível em: antologiamomentoliterocultural.blogspot.com.br/2010/12/zeca-preto-entrevista-n-289.html. Acesso em 05/04/2012.

VERAS, Antonio Tolrino de Rezende. Processo de ocupação do vale do Rio Branco (cap. I). **A produção do espaço urbano de Boa Vista-Roraima**. São Paulo, 2009. 235f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

WANKLER, Cátia Monteiro. Portas, janelas e molduras: topofilia, Identidade, globalização e os estudos de Literatura de Roraima. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13, 2013, Campina Grande-PB. **Anais da ABRALIC Internacional**. Campina Grande-PB: Editora Realize, 2013. s.p.

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro de; OLIVEIRA, Rafael da Silva e SOUZA, Glaciele Haar de. Paisagem e identidade na poesia de Roraima das décadas de 1980 e 1990. MOTA, Sheila da Costa; Bispo, Raquel Alves Ishii; NASCIMENTO, Francemilda Lopes do (Orgs.). **Linguagens e identidades da/na Amazônia Sul-Ocidental**. Rio Branco: EDUFAC, 2010. v 3

WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Topofilia à beira do rio: Boa Vista em Beiral, de Zeca Preto. In: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO, Luciana Marino do. **Cartografias Urbanas: Olhares, narrativas e representações**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 210-224.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, Tomás Tadeu. (Org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ANEXO 1 – CORPUS POÉTICO DE ZECA PRETO

LIVRO BEIRAL – Zeca Preto

RORAIMEIRA

Te achei na grande América do sul
 quero atos que me falem só de ti
 e em tua forma bela e selvagem
 entre os dedos o teu barro o teu chão
 e em tuas férteis terras enraizar
 a semente do poeta Eliakin
 nos seus versos inerentes ao amor
 aves ruflam num arribe musical
 o teu importante rio chamado branco
 sem preconceito em um negro ele aflui
 és Alice neste país tropical,
 de um cruzeiro norteando as estrelas
 norte forte macuxi roraimeira
 da coragem, raça, força garimpeira
 cunhantã roceira, tão faceira
 diamante ouro, amo-te poeira
 os teus seios grandes serras,
 grandes lagos são os teus olhos
 tua boca dourada, Tepequém Suapi
 terra do Caracaranã, do caju, seriguela
 do buriti, do caxiri, Bem- Querer
 dos arraiais, do meu HI-FI,
 da morena bonita do aroma de patchuli

(PRETO, Zeca. **Beiral**. Boa Vista: edição do autor, 1987, p. 75. Lei 7.505 de Incentivo à Cultura)

CD MAKUNAIMEIRA – Neuber Uchôa e Zeca Preto

PARACUXINAUARA

Corre no rio das minhas veias
 barquinhos de buriti
 levando uxi, caju, mangaba doce
 trazendo manga, açai
 piracema de jaraqui, cará
 alvoroço no Anauá
 Sou filho da capivara, da onça, do tamanduá
 do tatu, do gato maracajá, do cativo tracajá
 Escorre farto sobre o corpo meu
 vinho da erva, urucum

Tem parixara hoje na aldeia lá
 atabaque maracá
 marabitana pulando a dançar
 guaribas sou ritual
 Sou filho do Amazonas, do Parima, Tocantins
 Yanomami, Parintintins, Guamá, Negro, Amajari

(Preto, Zeca. **Makunaimeira**, Belém/PA: Gravasom, 1994. 1 CD, Faixa 11)

CD AMAZON MUSIC – Neuber Uchôa e Zeca Preto

SOU

Sou zarabatana Atroari
 Cheiro a mato, a onça, taquari
 Matinta Pereira solta em mim
 Canto a terra de Makunaima
 Canto o boto namorador
 Canto a Serra da Lua Grande
 No rio Branco sou vida
 Sou aruanã
 Sou Canaimé, Mapinguari
 Yakoanã, Pajé Waymiri
 No meu sangue o gosto de açaí
 Toco canto tuas belezas
 Anuncio cruviana chegou
 Descalço caminho teus lavrados
 Sou feliz
 Eu sou Roraima meu irmão

(PRETO, Zeca; UCHÔA, Neuber. **Amazon Music**, Belém/PA: Gravasom, 1997.
 1 CD, Faixa 12)

MANGUEIRA

Mangueira cadê essa turma
 da ferreira pena, curuça
 aqui tá danado de gostoso
 pra se viver muito bem
 te mando via mão própria
 o vinho gostoso de buriti
 me manda via sedex, urgente
 pupunha, açaí
 Rio branco, navegar de ubá
 eu bebo o Guajará
 Uraricoera pescar acima do equador

Mangueira cadê essa gente
valente, presente em meu ser
aqui já virei roraimeira
mas sinto saudade de você
te mando via mão própria
paçoca gostosa de gergelim
me manda via sedex, urgente
um bom pato no tucupi...

(PRETO, Zeca; UCHÔA, Neuber. **Amazon Music**, Belém/PA: Gravasom, 1997.
1 CD, Faixa 14)

CD NAS ESQUINAS DA AMAZÔNIA – Zeca Preto/Solo

UM PEDACINHO

Um pedacinho desse chão Marapatá
desse outubro de Belém do tacacá
dessa mania de viver em Macapá
dessa saudade “...ou mais...” lá do Pará

Um pedacinho desse Alter que é meu chão
desse setembro de molhar o coração
dessa estrela morena que norteia a emoção
dessa alegria troveja essa canção

É essa a baía que eu amo
É essa a baía que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco

É essa a Roraima que eu amo
É esse o Roraima que eu quero
É esse rio que eu bebo
É esse rio que eu toco...

(Preto, Zeca. **Nas esquinas da Amazônia**, Manaus/AM: AMZ, 2013. 1 CD,
Faixa 01)

DOMINGUEIRA

Hoje é domingo e a missa terminou
Do Bar White a Praça do Coreto
Pra lá e pra cá nesse passeio magistral
Tem pipoca, olha tem quibe, tem rala-rala de taperebá

Sebastiana passeando com Aderbal
 De olhar no vinco da calça tergal
 Tem gente prosa pedalando a nova Humber
 Cheiro de Bond Street que veio da Guiana

Eu vou pro Cine Boa Vista
 Assistir um bang bang
 Depois levo o meu amor pra passear
 Daqui a pouco essa luz vai se apagar
 (Preto, Zeca. **Nas esquinas da Amazônia**, Manaus/AM: AMZ, 2013. 1 CD, Faixa 08)

MACUXANA

Nesse mundo de lendas o tempo passou
 De real só Roraima você que ficou
 Seu folclore existe não ressuscitou
 Não confunda não tema o tempo revelou
 Do rio Branco o boto saiu pra dançar
 Cobra grande respeita Mãe D'água Iemanjá
 Cunhantã já dormiu ao som do maracá
 Senhora Wapixana pode descansar
 Mas domingo eu tô lá no Caracaranã
 Pra matar a saudade meu amor
 Carmelita me pacificou me ensinou
 A rezar, a cantar, compreender quem eu sou
 De Rio Branco a Roraima Cresceu, tu cresceu
 Contador de histórias desapareceu
 És meu norte, meu livro, meu canto no cio
 Água grande levando os amores de abril
 Macuxana pescando encanto pra viver
 São remadas de ubá no meu entardecer
 (PRETO, Zeca. Macuxana. Disponível em: letras.terra.com.br/zeca-preto/imprimir-todas-zeca-preto.html. Acesso em 05/04/2012.)

LIVRO POEMAS ACORRENTADOS – Zeca Preto

DAQUI EU NÃO SAIO

Não adianta ficar falando que eu não sou daqui
 Daqui eu não saio moço, sou ParaCuxi
 Não adianta ficar dizendo que eu não sou de nada
 Eu sou Roraimeira da Pedra Pintada
 Não adianta ficar pensando que eu vou me mandar
 Já botei a mesa em cunhã-pucá

Tem Paçoca com Banana pro nosso jantar
Vem me dá um pedaço desse teu luar
Ora, quem manda ter essa terra muito boa pra viver
Quem manda ter essa água tão gostosa de beber
Quem manda ser bonita e graciosa de se ver
Quem manda ter amor no coração do “bem-querer”
Delícia, Maniçoba já se come aqui,
Damurida já se come lá
Nossas tribos vão comemorar
Nossas tribos vão comemorar

(Preto, Zeca. **Poemas acorrentados**. Disponível em: <http://radiororaimeiraweb.com.br/poesia>, s.p)

ANEXO 2 - ROTEIRO BÁSICO PARA A ENTREVISTA

ROTEIRO DE ENTREVISTA – 08 DE OUTUBRO DE 2013

Zeca Preto

1) BIOGRAFIA DO ARTISTA.

- Nome completo:
- Nome artístico:
- Data de nascimento:
- Nome dos pais/ lugar onde nasceu
- Onde/quando começou e terminou os estudos?
- Trabalha/trabalhou em emprego formal ou informal?
- Casamento/ quando? Nome do cônjuge. Teve filhos?
- Quando e porque migrou para Roraima?
- Viagens importantes para a carreira e/ou que marcaram a vida pessoal.
- Prêmios conquistados na área artística/participação em eventos/festivais:
- Álbuns lançados
- Livros e outras publicações
- Como é ser um paraense em Roraima?

2) CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO.

- Quem nasceu primeiro, o poeta ou o músico?
- E hoje, quem fala mais alto, o poeta ou o músico?

- Como é o seu processo criativo? (tanto na composição das canções quanto dos poemas).
- Que influências teve e/ou continua tendo durante sua carreira?
- Como você explica e avalia o papel dos lugares nas suas composições?
- Como você se vinculou ao Movimento Roraimeira?
- Qual a importância do Roraimeira na sua carreira?
- Como você avalia a importância do Movimento para Roraima?
- Você acha que o Roraimeira acabou?

3) VERIFICANDO A TOPOFILIA.

- Recentemente você postou no *facebook* a seguinte frase: "...Minha cabeça é o Pará/ Mas Roraima é o meu coração/ Makunaima é meu guia/ No canto, na minha canção...". O que você quer dizer com isso?
- Como esta dualidade se expressa nas suas composições (poemas, canções e textos)?
- O que você considera como o seu lar?
- Você voltaria a viver no Pará?
- Viveria em outro lugar?
- Qual a sua relação com a cidade de Boa Vista?
- Considerando Boa Vista, quais lugares você considera especiais na cidade? Por quê?
- O seu único livro publicado até hoje tem como título o nome de um bairro de Boa Vista, por quê?
- O que era o Beiral de 1987?

- No livro você fala de vários personagens, quem são eles?
- Como você vê o livro Beiral hoje?
- Quais os seus planos literários e musicais para o futuro?

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

(SUBJETIVIDADE E IDENTIDADE NA POESIA TOPOFÍLICA DE ZECA PRETO)

Declaro que fui satisfatoriamente esclarecido pelas pesquisadoras Cátia Monteiro Wankler (orientadora), Cleo Amorim Nascimento (orientanda) do Programa de Pós Graduação em Letras - Mestrado em Letras (PPGL), em relação a minha participação no projeto de pesquisa intitulado “**Subjetividade e Identidade na Poesia Topofílica de Zeca Preto**”, cujo objetivo geral é: investigar como a expressão subjetiva se relaciona com a constituição de uma ‘identidade roraimense’ na poesia topofílica de Zeca Preto.

Os dados foram coletados através do método da história oral com gravador de áudio (digital), que durou em média 2 horas e 30 minutos de gravação. O sujeito da pesquisa foi entrevistado na Universidade Federal de Roraima com data e horário combinados sem qualquer desconforto ou prejuízo para o mesmo. Antes da entrevista foram esclarecidos os procedimentos a que seria submetido e, estando acordado por entrevistador e entrevistado iniciou-se a entrevista sem nenhuma ocorrência de imprevistos. Foi acordado na entrevista que o entrevistado teria direito a uma cópia do TCLE, bem como do roteiro da entrevista.

Estou ciente e autorizo a realização dos procedimentos acima citados e a utilização dos dados originados destes procedimentos para fins didáticos e de divulgação em revistas científicas brasileiras ou estrangeiras contanto que sejam mantidas em sigilo informações relacionadas à minha privacidade, bem como garantido meu direito de receber resposta a qualquer pergunta ou esclarecimento de dúvidas acerca dos procedimentos, riscos e benefícios relacionados à pesquisa, além de que se cumpra a legislação em caso de dano. Caso haja algum efeito inesperado que possa prejudicar meu estado de saúde físico e/ou mental, poderei entrar em contato com o pesquisador responsável e/ou demais pesquisadores. É possível retirar o meu consentimento a qualquer hora e deixar de participar do estudo, sem que isso traga qualquer prejuízo à minha pessoa. Desta forma, concordo voluntariamente e dou meu consentimento, sem ter sido submetido a qualquer tipo de pressão ou coação.

Eu, **JOSÉ MARA DE SOUZA GARCIA**, CUJO NOME ARTÍSTICO É “**ZECA PRETO**”, após ter lido e entendido as informações e esclarecido todas as minhas dúvidas referentes a este estudo com os pesquisadores **Cátia Monteiro Wankler** e **Cleo Amorim Nascimento**, CONCORDO VOLUNTARIAMENTE, com a minha participação no referido projeto.

Boa Vista/RR, 08 de outubro de 2013.

José Maria de Souza Garcia, “Zeca Preto”

Eu, **Cátia Monteiro Wankler**, declaro que forneci todas as informações referentes ao estudo ao entrevistado.

Cátia Monteiro Wankler

Para maiores esclarecimentos, entrar em contato com os pesquisadores nos endereços abaixo relacionados:

Nome: _____

Endereço: _____

Bairro: _____

Cidade: _____ UF: _____

Fones: _____

Nome: _____

Endereço: _____

Bairro: _____

Cidade: _____ UF: _____

Fones: _____