

Um Criador, Re-criador e Comunicador da Arte e da Cultura na Amazônia.

BORGES, Marlise - Doutoranda em Comunicação e Semiótica, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.

RESUMO

“Tuyabaé Cuaá” – A Sabedoria dos Antigos Pajés, é obra de arte verbo-musical que cumpre uma função: a de recuperar e ativar uma certa memória coletiva. Walter Freitas é o autor, músico e compositor paraense que traduz as tradições da cultura amazônica. Criador de uma nova estética musical, adora causar “estranhamento”, ao partir de ritmos e compassos irregulares e estruturas harmônicas e melódicas complexas. No teatro, como dramaturgo, passa a escrever em versos, como fazia Shakespeare. Sempre narrando as histórias do ponto de vista interior (de dentro para fora), procura reativar a memória dos acontecimentos históricos, sociais, políticos e culturais. É o que faz na música e nos textos que misturam o teatro e a música, que ele chama carinhosamente de Ópera Cabocla. A seu modo, vai nos apresentando a fala do caboclo da Amazônia, criando e recriando palavras, sonorizando fonemas indígenas e africanos e deixando muito clara a mestiçagem presente em suas obras de arte, que não servem apenas como objeto estético, mas tratam-se de documentos antropológicos, culturais, políticos e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: Tuyabaé Cuaá; Memória; Amazônia; Mestiçagem.

Um Criador, Re-criador e Comunicador da Arte e da Cultura na Amazônia

Walter Freitas, caboclo da floresta amazônica nasceu no Acre, migrou cedo pras bandas lá da Mucajá, na Sacramenta, em Belém do Pará, cresceu entre canais, igapós. Menino, a fantasiar rituais, religiosos, profanos, missas, pastorinhas, bois-bumbás, absorve, realiza (n)ele próprio um ritual, onde os elementos essenciais da natureza entram e saem de um círculo, em espiral, dançam, ao som de tambores tribais. O espírito musical de Walter Freitas pulsa ritmos de uma ancestralidade mítica, os antepassados, negros, indígenas, evocam-nos os sons de uma natureza in-consciente, remetendo-nos para dentro de nossas obscuras florestas cosmológicas. Impregnada por esse imaginário, universal, a obra de Walter Freitas realiza-se nos elementos profundos da alma e da natureza humana, produz sentidos, provoca sentimentos, ininteligíveis.

Zenito Weyl

Um artigo publicado no jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, em setembro de 2002, escrito por Henry Burnett (músico, compositor e professor de filosofia da Unifesp/SP), falava de Walter Freitas como um gênio, “no exato sentido em que conduz ao coração da criação de seu povo”. (BURNETT, 2002). Após invocar Schopenhauer - o primeiro filósofo a considerar a música como a única arte universal¹ e Nietzsche, que na esteira das leituras de Schopenhauer considerava a música “a arte por excelência”², ele dizia que era preciso estar fora do corpo para tentar aproximar-se do que há de mais fantástico no seu som. “Sua música é um exercício de reencontro com nossas mais profundas e fantásticas existências anteriores, num ato mítico que permite refazer o caminho de nossa criação. Ouvi-lo é viajar rumo ao nada, ao espaço desconhecido de nossas mais profundas existências” (BURNETT, 2002).

Ele tem razão quando fala que “*Tuyabaé Cuaá*”, único registro fonográfico realizado em 1987, é uma obra de arte, e que poderia ter sido feita antes de “nos sabermos gente”, de uma época para além do tempo. Um som que a princípio é inescutável, insondável, intocável, conduz a recônditos lugares, templos sacros do povo da Amazônia, ambientes da memória, momentos de criação/recriação de identidades, lugar de espíritos, de medos, de sonhos, de fábulas. É uma música que não habita o espaço comum da emoção e da técnica. Para Burnett, é quase como a música da Grécia, pensando nos efeitos daquela música sobre a tragédia e a história do povo heleno.

¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

² NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Decerto, ele está se referindo à tradição clássica nas artes e na ciência, a uma centralidade que começou na Grécia e foi, mais tarde, adotada pela Europa. Percebe-se, neste comentário, que Henry Burnett pensa na música de Freitas não apenas como objeto estético, mas também como uma espécie de documento antropológico-sociológico-psicológico. Um testemunho que reforça uma das características essenciais da arte, quando ampla, universal.

Isto pode ser explicado pelo fato de o compositor, ao adotar em sua obra o linguajar típico do caboclo da Amazônia, em suas várias micro-regiões, mescla (o uso deste material vocabular) às informações colhidas através de um vasto intercâmbio de conhecimento musical com todos os tipos de culturas desenvolvidas, porventura, em outras partes do mundo. Em *Tuyabaé Cuaá*, Freitas apropria-se “fisicamente” da linguagem popular presente na Amazônia e a potencializa. Traz de volta expressões em desuso, acrescenta novos termos aos dialetos indígenas e africanos, já existentes, e chega ao requinte de inaugurar uma linguagem nova, ao criar sinais gráficos (acentos invertidos, apóstrofes no início, meio e final das palavras) para significar peculiaridades de pronúncias, sonoridades, supressão de letras e fonemas. Deste modo, pode-se afirmar que sua obra de arte verbo-sonora, da primeira à última sílaba, da primeira à última nota, se constitui de seqüências desdobradas em caleidoscópio, que passam pelos mosaicos e finalmente concretizam a estrutura de uma unidade.

Tuyabaé Cuaá é o resultado de uma indescritível relação de amor entre a minha consciência e o ato de compor; a minha potência criadora e a música; o meu sexo e o desgaste físico da criação; das formas – até da forma do violão – à tradução formal de conteúdos e à significação das formas, cheiros, peles, dores, alegrias; minha música é visceral, untada com gosma e suor, forjada em várias forjas, nota a nota, minuto a minuto, parida.³

Walter Freitas, Jornal “A Província do Pará”.

Walter Freitas afirma que em “*Tuyabaé Cuaá*” existe uma enorme quantidade de elementos que são “repisados” para reforçar uma idéia, um conceito musical alternativo. Entre estes elementos estão os compassos diferenciados, os “compassos-fêmea”, como denominou Zé da Gaita, músico de Caruaru. Compassos de cinco, sete tempos e até canções sem compasso.

³ FREITAS, Walter. Entrevista concedida ao jornal “A Província do Pará”, Caderno 2, 12 de julho de 1998.

As melodias também são diferenciadas, estão dentro de extensões impróprias para a voz humana em suas diversas classificações e a uma série de outros elementos, inclusive a poética, que parte dos subdialetos africanos e indígenas para se construir/reconstruir de forma alternativa.

Como se vê, a obra é toda radical, no melhor dos sentidos, e não cai no equívoco de se rotular “regional”. Freitas não realiza um trabalho à la Dom Quixote, para salvar a “integridade da cultura amazônica”. Apenas se coloca poeticamente na posição do caboclo (um ser que, entretanto, tem uma consciência cósmica universal) para criar, recriar e narrar suas estórias a partir de um ponto de vista interior. “Quem fala é o homem amazônico, e isso já seria o bastante para fazer uma diferença extraordinária”, afirma ele. O interessante é que nessa fala, nessa música, nesse texto sonoro e verbal, estão presentes o geral e o particular, assim como a unidade e a diversidade. Freitas parece saber aquilo que nos diz Aron Gurevitch (1990): “o conhecimento das diferentes épocas da história, incluindo as mais longínquas, que podem não ter nenhuma relação direta e evidente com o nosso tempo, permite-nos observar tanto a unidade como a diversidade da humanidade”⁴. Para lembrar o pensamento do semiótico:

Confrontados com as diferenças e com a diversidade dos modos de vida do homem ao longo dos outros períodos da história ou nas outras civilizações ou regiões culturais, nós discernimos melhor a nossa própria originalidade, percebemos melhor qual a nossa posição no processo histórico universal” (GUREVITCH, 1990: 14).

Deste modo, a Amazônia de Walter Freitas desemboca em outras Amazônias, mutantes, plurais. O objeto de sua obra não se esgota, pois parte de uma cosmovisão e assimila outras tantas traduções, vindas de imagens, sons, palavras, gestos.

O Começo de Tudo

Como ele mesmo conta, queria compor. Queria descobrir uma sonoridade nova, diferente de tudo que estava sendo feito. Queria, principalmente, traduzir a Amazônia (e o Brasil), na sua mais absoluta grandeza, riquezas e misturas. Para isso, precisava de uma linguagem nova, para falar de coisas que tivessem correspondência com todos aqueles elementos absorvidos e vivenciados na infância: o boi-bumbá na rua (o terreiro

⁴GUREVITCH, Aron. *As Categorias da Cultura Medieval*, Editorial Caminho: Lisboa, 1990.

de boi-bumbá), a pastorinha, os rituais (sacros, profanos). Tudo se tornava consciência de pesquisa, “no fundo do quintal, com um banquinho e um violão, por horas a fio, durante anos”. (FREITAS, 1998).

E foi dessa maneira, então, que Freitas começou a organizar em seu *texto*⁵ a “experiência histórica de uma coletividade”. Aquilo que Jerusa Pires Ferreira, em seu livro “*Armadilhas da memória e outros ensaios*”⁶ ao falar do pensamento de Iuri Lotman, semioticista russo, chamou de “uma luta pela memória”. Segundo a autora:

Instiga-nos ainda uma vez, quando nos lembra que a história intelectual da humanidade (e eu acrescentaria, a da criação) se pode considerar uma luta pela memória. A origem da história e, antes, do mito como determinado tipo de consciência é uma forma de memória coletiva. E em tal sentido, mostramos como são importantes as crônicas medievais russas, que representam um modo extremamente interessante de organizar a experiência histórica de uma coletividade. A crônica era, na realidade, isomorfa, como nos afirma, e o registro anual dos fatos consentia construir um texto, sem limite final, que se acrescia, continuamente, ao longo do eixo do tempo. A noção de fim trazia um toque escatológico, que vinha coincidir com a idéia fixa de tempo, isto é, o tempo da terra. A modelização fundada sobre princípios de causa e efeito trouxe, no entanto, o fim do texto e o fez passar da crônica à história e ao romance. Fala-nos que a transformação da vida em texto não é interpretação mas a introdução de eventos na memória coletiva. Lotman vê os textos de crônicas e daquilo que considera seus contíguos, como inscrições, signos comemorativos etc., como os próprios signos da existência. É então que nos fala da captação do mundo, mediante sua transformação em texto cultural. (FERREIRA, 2003: 78).

Freitas, em sua obra, passou a promover o encontro de todos os objetos presentes na cultura amazônica: lendas, rituais, culinária, artesanato, festas – religiosas, profanas. Objetos que são compostos por códigos de linguagem, provenientes de todas as civilizações que vieram para o Brasil e das que aqui já se encontravam - como os índios - que na sua maioria eram (também) imigrantes, em trânsito. São objetos da cultura que foram construídos desde antes da colonização, onde já aconteciam as trocas interculturais entre as diversas etnias existentes e que ampliou-se com a formação das primeiras províncias do Brasil. Províncias estas, que, segundo Amálio Pinheiro, em “*Aquém da Identidade e da Oposição: formas na cultura mestiça*”⁷, também nasceram de um universo humano Árabe, que veio da Península Ibérica. “Este, um lugar onde

⁵ A definição de texto de cultura, segundo o semioticista Iuri Lotman, é qualquer comunicação registrada em um determinado sistema sígnico. Deste ponto de vista, pode-se falar de um balé, de um espetáculo teatral, de um desfile militar e de todos os demais sistemas de signos de comportamento como texto, na mesma medida em que aplicamos este termo a um texto escrito em uma língua natural, a um poema ou a um quadro (Lotman, Iuri, *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978)

⁶ FERREIRA, Jerusa Pires Ferreira. *Armadilhas da Memória e outros Ensaios*, Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

⁷ Amálio Pinheiro, em *Aquém da Identidade e da Oposição: formas na cultura mestiça*, Unimep, 1994

construiu-se com mais diversidade o processo de mestiçagem, tanto étnica quanto cultural”. (PINHEIRO, 1994). O autor nos fala que é um universo constituído por diferentes células de linguagem, que foram trocadas pelas civilizações e entraram na composição dos objetos que estão presentes hoje, na América Latina, e são formados por elementos africanos, indígenas, portugueses e espanhóis, numa tradução mútua. Freitas realizou, portanto, aquilo que se resume no conceito de Tradução, segundo Iuri Lotman (1996). Para o semiótico, a partir do momento que surge a informação no outro, um sistema (cultura, língua, etc.) reconforma sua estrutura, “traduzindo em signos que existem à sua disposição dentro da sua realidade, da sua experiência, aquilo que recebeu, que absorveu, que leu no outro, modificando-se, acrescentando em si uma nova experiência, fruto de sua vivência com as informações novas, vindas de fora” (LOTMAN, 1996).

Entre o passado e o presente

Uma vida de convivência com o antigo e o contemporâneo (incessante contaminação entre os elementos do passado e do presente), numa mescla contínua, gerou uma personalidade mestiça, assim como é o povo da Amazônia. Em meio às leituras de Dalcídio Jurandir⁸, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e da música de Waldemar Henrique (compositor paraense, pianista, de formação clássica, mas que trabalhou como Villa-Lobos, se apropriando de temas populares e produzindo sua música), foi aos poucos conhecendo também a linguagem do teatro, no grupo “Maromba”, onde foi ator e autor. Um aprendizado, que, carregado para a música, deu início à criação de personagens (a visão de dentro pra fora).

O desfile de bois-bumbás na rua, os terreiros de boi, as pastorinhas e os pássaros (autos-juninos) eram comuns na Sacramenta (“pras bandas lá da mucajá”), bairro da periferia de Belém, onde Freitas passou sua infância e adolescência. As brincadeiras de roda, que aconteciam no bosque onde cresceu - quintal de sua casa - foram, talvez, o primeiro estímulo para a musicalidade e a poesia que iria se desenvolver. No bairro, pescava, tomava banho de rio, passeava de canoa no “Igarapé do Galo”, e convivia com

⁸ Dalcídio Jurandir é “um escritor de vivências paraenses”. Para Rosa Assis, estudiosa e comentadora da obra do romancista, nascido em Cachoeira do Arari, no Pará, “ler Dalcídio é comer as frutas e peixes paraenses, remar e nadar por seus rios, andar por suas paisagens catando, caçando, pescando, sentindo a região”.

as pessoas que vinham de micro-regiões vizinhas: o Baixo Tocantins, o Baixo Amazonas e a Ilha do Marajó, um dos maiores arquipélagos do mundo, lugar onde se desenvolveu uma das mais importantes civilizações da América Latina: uma civilização autóctone marajoara.

O arquipélago do Marajó, formado pelas ilhas do Marajó, Caviana, Mexiana entre outras, corresponde a quase 20% do território paraense. É o maior arquipélago fluvio-marítimo do mundo, tem uma área de 65.394 km². A Ilha do Marajó detém 49.606 km² dessa área territorial, segundo o IBGE. Uma demonstração da grandeza geográfica marajoara é a comparação com as dimensões da Bélgica (33.520 km²), da Holanda (33.940 km²), Dinamarca (43.075 km²) e Suíça (41.285 km²). O espaço localiza-se no delta do rio Amazonas, no extremo norte do Pará, próximo a linha do Equador, entre os paralelos 0° e 2° de latitude e meridianais 48° a 51° de longitude Oeste. É banhada ao norte pelo oceano Atlântico, a leste e ao sul pelo rio Pará e a oeste pelo rio Amazonas (fuz). (FARES, 2003: 27).

Walter Freitas foi ‘embalado’ - no pequeno bairro da periferia - pelos diferentes e citados eventos culturais, que se realizavam através de aglomerados de objetos da cultura. Este era o seu espaço do cotidiano, lugar que Jesus Martin Barbero, em “Ofício de Cartógrafo, Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura”,⁹ afirma ter que “ser levado em conta”, quando se contextualiza aquilo que é produzido nos meios de comunicação social. “Refiro-me a algumas áreas fundamentais: o bairro como um novo local de luta pela identidade dos grupos populares”. (BARBERO, 2002). Segundo Martin Barbero, a cultura popular traça o seu próprio caminho, transformando o significado de expressões e de conteúdo. O processo de mestiçagem de que falou Amálio Pinheiro (1994), se revela, portanto, na obra artística e cultural de Walter Freitas. A certeza de que todas as coisas tem uma inter-combinação entre estruturas internas e externas. A mescla entre os elementos de fora e os de dentro. Do passado e do presente.

⁹ MARTIN-BARBERO, Jesus. Ofício de Cartógrafo, Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Obra e Processo de Criação: O Projeto Poético de Walter Freitas

O amor e a vida na Amazônia permeiam a obra e o processo de criação do músico, compositor, escritor e dramaturgo Walter Freitas. É como diz Cecília Salles (2004): “o artista está em seu momento histórico, cultural e social, no ambiente no qual o processo está inserido e que, naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características”. Pode-se dizer que o Projeto Poético ¹⁰ de Freitas divide-se em dois grandes momentos.

No primeiro, é o músico que procura registrar e traduzir “musicalmente” a realidade amazônica, musicando a região a partir de elementos conceituais, que ele chama de “elementos musicais amazônicos”. É o início do processo criativo do compositor, que apenas ‘parte’ dos tais “referenciais amazônicos”, para mais tarde utilizar diferenciais musicais cada vez mais diversos. E confessa: “o que eu procuro é causar estranhamento. Quero ter diferenciais cada vez mais profundos. Se as pessoas vão entender ou gostar, eu não sei” (FREITAS, 1998).

Mas de onde vem essa escolha por uma sonoridade estranha? Seria das óperas de Mozart, que o compositor considera ‘fantásticas’, ou das peças de Bach, Wagner e Beethoven, que Freitas costumava ouvir quando menino? Ou quem sabe este querer/tornar/buscar o diferente vem do popular, dos boleros, lambadas e merengues que tocavam nos auto-falantes de rua, no bairro da Sacramento? Para Edson Coelho,¹¹ este universo de pluralidades do compositor é o modo como defende seu povo, sua região, “imaginação aplicada ao imaginário” Segundo Coelho, a facilidade de rima é também uma característica popular de seu estilo:

¹⁰ Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, Cecília – Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística, 2004).

¹¹ Edson Coelho, jornalista e escritor paraense, escreve sobre a obra de compositor, no prefácio do livro “*Dez Memórias, pelos 10 anos de morte de Chico Mendes*, Belém, IAP, 2003.

As várias métricas utilizadas, muitas irregulares – métricas de melodista – também vem do povo. Este sabor popular pode aqui ser ilustrado num crescendo, saindo do mais ‘simples’ para, talvez, o mais ‘erudito’. Sua relação com a natureza é, ao mesmo tempo, explícita e cheia de sutilezas, profunda na vivência emocional e sensacional, e também nas abstrações poéticas e musicais. Ressalte-se que sua artesanaria é ‘subjéctiva’, incorpora/vivencia/é/ aquilo que canta. O mesmo acontece com o melodista. As sensações que sua música causa são as cenas que narra. O Walter escritor casa construção com enredo, temas, relatos, ambientações. Como se sabe, este casamento é difícilimo em poesia e a maior prova de que nosso autor sobrevive é sua densidade do conjunto, seu universo, suas impressões. (COELHO, 2003: 12).

Consciente ou inconscientemente, nosso artista parece ter apostado na história. A escolha de estruturações melódicas e rítmicas complexas e as harmonias fechadas, com acordes diferenciados, experimentados e construídos marcam o final da década de 80, no ambiente artístico de Belém do Pará, quando Freitas lança-se como compositor na “Feira Pixinguinha”. Organizado pelo Governo do Estado, o evento foi onde Freitas apresentou as primeiras canções: “Estrela Negra” e “Verdoenga”. Sob o ponto de vista de sua estética de criação, “Estrela Negra” arriscava um discurso social, ao falar da estória de uma prostituta. Já “Verdoenga” era o começo de uma visada descritiva, naturalista, da realidade amazônica. Como explica Cecília Salles:

A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. (SALLES, 2004: 27).

No segundo momento, Walter Freitas vai enveredar pelo caminho do teatro e da literatura. Começa então o processo de pesquisa teatral, do texto para teatro (onde escreve em versos, como fazia Shakespeare), da encenação como ator, da composição de trilhas sonoras, da direção musical e artística dos espetáculos. Freitas passa a adentrar, segundo nos fala Cecília Salles (2004), em movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Para a autora:

Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. (SALLES, 2004: 27).

Os textos para teatro, como se sabe, oferecem grande diversidade de informações. Fazendo um mapeamento inicial dos textos escritos por Freitas (agora

dramaturgo), temos: em 1982, uma adaptação do romance “O Marajó”, de Dalcídio Jurandir. “Tijuco, Leito de Amores”, “Leva Longe” e “Meu Berro Boi” viriam depois, escritos com parceria de Ramon Stergmann e montagem do grupo de teatro “Maromba”. Em “Meu Berro Boi”, a arte dramática de Freitas começava a entrar no terreno da estrutura política e social do país, com o tema da questão fundiária.

O texto infantil “Fiau Babau” viria em 1986, mostrando a criação de um grupo folclórico e sua luta com a cultura estrangeira que, para Freitas (1998): “nos é constantemente imposta”. Para “Hamlet”, encenado pelo grupo “Cuíra”, de Belém, e dirigido por Cacá de Carvalho, Freitas compôs a trilha sonora, assim como para “Quintino, a outra face da sacanagem”, encenado pelo grupo “Cena Aberta”, também de Belém do Pará. Em 1998 escreveu e musicou “*DezMemórias*”,²⁰ ópera dividida em 04 atos, que narra acontecimentos marcantes na Amazônia -nos últimos dez anos- desde o assassinato de Chico Mendes. O seringueiro e a morte são os personagens principais.

Em 2002 escreveu e musicou a ópera “Hànêreá, Lendas Amazônicas” e em 2004 atuou como ator, músico e dramaturgo em “Tambor de Água”, espetáculo que mistura as linguagens do teatro e da música. Neste espetáculo, Alberto Silva Neto e Walter Freitas, atores-músicos, mergulham em exercício cênico para criar múltiplas imagens a partir de elementos e referências da cultura amazônica e trazer à tona questões universais, inerentes à condição humana. Na montagem, planos de existência real e mítica se alternam para falar de paixão, erotismo, violência, sofrimento e morte.

“Tuyabaé Cuaá” - A Sabedoria dos Antigos Pajés

Os versos parecem cenas teatrais. As melodias são entremeadas de escalas musicais Árabes.¹² As personagens vivem nas cidades do interior da Amazônia. Os textos contêm a terra, o rio, os contos indígenas, os ritmos e danças populares na região (o carimbó, o lundu, o retumbão, o boi), mas “*Tuyabaé Cuaá*” não é teatro e não chega a ser ópera (linguagem artística que mistura teatro e música). Tuyabaé Cuaá, que em Tupi significa a sabedoria acumulada pelos pajés, é uma “obra verbo-musical diferente”. Editada e lançada ao público em 1987, ganhou de Edson Coelho, jornalista paraense, entre várias reportagens que escreveu a respeito da obra, uma de suas (muitas) definições:

¹²Além das escalas diatônicas e cromáticas, existem outros tipos de escalas, como: Gregorianas, Pentatônicas, Hexacordais, Árabes, Ciganas, Chinesas, Dodecafônica ou Atonal, etc.

Numa análise mais metalingüística, formalista, cuja síntese poderia ser “poesia e palavra”, nos causa imenso deleite. Ouve-se logo a música interna que melodia cada sílaba do dístico (dera tudo os incanto pur teus ais, mas este-um tempo foi quando eu mor’ri). A fluidez torna “espontânea” essa musicalidade, mas não é só uma fluidez, uma feição/forma consistente, bonita, em que a fusão de palavras e a larga utilização de termos africanos e indígenas ganham perfil “caboclo”, mas é um universo próprio, novo, recriado pelo trabalho exaustivo com a linguagem, como em Guimarães Rosa. (COELHO, Jornal O Liberal, Editoria do Cartaz, 1998).

Assim como Guimarães Rosa (um dos autores que leu durante a infância), a intenção de Freitas não é reproduzir, com exatidão, a fala do caboclo da Amazônia. Sua originalidade está no uso de neologismos, na recriação e na invenção de palavras. As imagens poéticas narradas através de metáforas, traduzem (também) a capacidade antropofágica do autor (para lembrar Oswald de Andrade), de incorporar em sua obra “a cultura do outro”.¹³

Os elementos tupinizantes e negros, em “*Tuyabaé Cua*”, servem de base nativa para a incorporação do “alheio”. São os pontos de contágio reativo entre o próximo e o distante, de que fala Amálio Pinheiro (1994), quando pensa na possível aproximação entre as obras de Guimarães Rosa e Nicolás Guillén:¹⁴

A vocalização e a sintaxe dos erros nativos se exacerbam ao ponto de transformarem-se em segmentos sonoros quase sem significado, onde sobrenadam campos de alquimia afro-hispânico-antilhanos (aquilo que em Rosa seria um campo de atrações luso-tupi-caipira). O texto se faz difícil no que parecia mais facilmente caboclo e domesticável. (PINHEIRO, 1994: 65).

¹³ Amálio Pinheiro, em *Aquém da Identidade e da Oposição: formas na cultura mestiça*, Unimep, 1994, nos fala que Oswald de Andrade “foi um desses autores que, importando novos procedimentos composicionais das vanguardas européias, reciclou-os segundo uma nova equação entre arte/ciência/cultura, a saber, segundo operações antropofágico-migrantes que exigem uma cabeça não clássica, não inteiramente dominada pelas categorias binárias inclusão/exclusão, ser/não-ser: ‘Tupy or not tupy, essa é a questão’. Devoração de culturas e de idéias, junto às técnicas”.

¹⁴ O Cubano Nicolás Guillén, segundo Amálio Pinheiro, “experimentava a inclusão de elementos sintáticos, lexicais e sonoros antilhanos (através especialmente do *son* cubano), dentro de metros e rimas aprendidos nas leituras dos clássicos, que eram reassimiladas em novas cadências rítmicas. Repare-se como o poeta enxuga a fala direta e picante do povo, plena de confluências lexicais e aderências coloquiais, para adaptá-la ao compasso das rimas paroxítonas e oxítonas. Faz com o som aquilo que o nosso Oswald, à mesma época, realizava com intenções cinético-visuais” (Pinheiro, Amálio - *Aquém da Identidade e da Oposição: formas na cultura mestiça*, Unimep, 1994).

“*Tuyabaé Cuaá*”, a obra, opera entre natureza e cultura. Traduz tudo aquilo que existe na paisagem cultural da Amazônia, mas uma Amazônia que já vem de uma base constitutiva tradutória. O trabalho de Freitas com as palavras, as letras, as notas, os ritmos, em engastes que reverberam em ‘artesanias’, é algo especialmente inteligente e interessante. A obra, em sua contemporaneidade, está nutrida dos séculos passados, mas será sempre atual nos séculos vindouros. É como caminha a cultura, nessa fecundação do “outro”, que está sempre em “outro” lugar e podemos trazer para o “nosso” lugar. Segundo Edson Coelho, as canções são verdadeiras aulas de ritmo, cadências inusitadas, que soam ao mesmo tempo desconhecidas e familiares, surpreendentes: “além dos ritmos, o melodista consegue urdir às vezes oito trechos melódicos na mesma peça, distribuindo-os harmoniosamente numa verdadeira paisagem musical” (COELHO, 1998). Falemos um pouco mais sobre “*Tuyabaé Cuaá*”, o novo, que já nasceu destinado a ser clássico. Em destaque, duas músicas da obra: “Hei, Sapecuim” e “Tiã Tiã Tiã”.

Hei, Sapecuim!

Em “*Hei Sapecuim*” é o caboclo quem fala. Há uma pulsação da realidade, que vem de dentro pra fora. Letra e melodia são extensas e é música sem compasso. No meio da peça tem um toque de “boi” bem marcado. Freitas aposta que o caboclo que ouvir a música só vai sentir a parte central, porque vai se identificar:

Meu boi ur’ru d’baixo da canua/ dragão de jor’ge a lua/ tremeu que treme o
cur’ral/ ‘strelinha tu cai no meu veludo/ eu vu te ‘sperança, madruço/ as
‘strada maracangal’lha/ antão tu cai sabe o mocó do mar’/ ‘riba a pedra
branca’/ alua só/ no coração fundo perau/ toca mea pir’ralha e alua fiáu
babau/ cavalêro serenu na lança/ fere o tempo, o tempo dança/ ‘spada tu luz
ai de mim/ ‘raio da noite, negro do dia/ cala os ‘rumpi- calmaria/ do tempo
este-um ‘rio mirim...

Walter Freitas e Antônio Moura

O Boi-bumbá que desfila nas ruas é uma festa da cultura popular amazônica. Como tal, é tão importante para esta cultura como eram, por exemplo, as festas na história da cultura e literatura medievais. É claro que as situações de origem são muito diferentes. Mikhail Bakhtin, no “contexto de François Rabelais” se refere à sociedade

medieval e fala da festa urbana¹⁵. Fala sobre os aspectos da festa popular, das “vozes da praça pública”:

A cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar. Nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares reinava um princípio de comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez. Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem familiar, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições. A praça pública em festa reunia um número considerável de gêneros e de formas maiores e menores impregnados de uma sensação única, não oficial, do mundo. (BAKHTIN, 1987: 133).

Segundo Bakhtin, a praça pública era “o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra” (BAKHTIN, 1987).

2 - *Tiã Tiã Tiã*

O Brasil, assim como toda a América Latina, é um lugar que abriga dentro de si um número enorme de outras culturas, de elementos heterogêneos, em contínua interação. Em *Tiã Tiã Tiã*, percebe-se, em meio a tantas conjunções rítmicas, expressas através dos neologismos, a mestiçagem étnica, que engendra a mestiçagem cultural.

François Laplantine e Alexis Nouss lembraram a importância da mestiçagem na história das sociedades humanas e assinalaram as singularidades do que é ao mesmo tempo um campo de observação e uma área do pensamento. (GRUZINSKI, 2001: 44).

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.

Originalmente, *Tiã, Tiã, Tiã* tem o Carimbó e o Retumbão como fundamentos rítmicos, constantes, sem diferenciações estruturais. Isso faz com que as pessoas possam, ao ouvir, dançar em um só ‘andamento’, o que não acontece com todas as outras músicas que estão em *Tuyabaé Cuaá*. A grande quantidade de neologismos traduz um sujeito consciente de estar situado numa diversidade e variedade étnica: “*Também toContigo mamBurocô/ RumBoleroLero tango e agogô / ChulambaD'Angola conga nagô nagô*”.

Ao que parece, no sentido emblemático, místico, imaginário, é o tambor que representa a brasilidade: “*Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quê mē guar'da a pele d'África a cor' / Quê mē dá jamayca e eu toco tambor*”. O texto exalta também a figura de Clementina de Jesus, negra, cantora, preta velha, sábia, bela e matriarca. Freitas diz que ela resume toda a essência louvada na letra, que tem este “caráter meio ufanista, de brasilidade”. Para Walter Freitas, os odores são uma das marcas brasileiras - o mato, as ervas, as essências, os cheiros - sobretudo na Amazônia: “*AtaBaQuerendo eu bumBobador' / EcoLongoLógiComo uma flor' / ABrisando Vem Tostado de odor' / Quê per'fuMentina Clemente tiã tiã tiã*”.

A mestiçagem, de que fala Gruzinski (2001), seria uma “mistura dos seres humanos e dos imaginários”. Para ele, misturar, mesclar, amalgamar, cruzar, interpenetrar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir etc., “são muitas as palavras que se aplicam à mestiçagem e afogam sob uma profusão de vocábulos a imprecisão das descrições e a indefinição do pensamento” (GRUZINSKI, 2001).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rosa Maria Coelho de. O Vocabulário Popular em Dalcídio Jurandir. Ed. Universitária, Belém-Pa, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

_____, Jesus Martin. *Ofício de Cartógrafo, Travesías Latinoamericanas de La Comunicación en La Cultura*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

FARES, Josebel Akel. Cartografias Marajoaras: cultura, oralidade, comunicação. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e outros Ensaio*s. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

FREITAS, Walter. *DezMemórias*: pelos 10 anos da morte de Chico Mendes, Belém: IAP, 2003.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUREVITCH, Aron. *As Categorias da Cultura Medieval*. Editorial Caminho: Lisboa, 1990.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____, Iuri. *La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra, S.A, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras: 1993.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da Identidade e da Oposição*: formas na cultura mestiça, Unimep, 1994).

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*, 3ª Edição – São Paulo: FAPESP – Anablume, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

OUTRAS REFERÊNCIAS

JORNAL A Província do Pará, *Caderno 2*, 1998.

JORNAL O Liberal, *Editoria do Cartaz*, 1998.

_____. O Liberal, *Editoria do Cartaz*, 2002.

_____. O Liberal, *Editoria do Cartaz*, 2004.

REVISTA *Pará Zero Zero* (PZZ), Ano 1, Junho/Julho, 2004.

