

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marlise Borges

**Do Registro ao Documentário:
Uma Tradução Verbo-Visual-Sonora na Amazônia**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marlise Borges

**Do Registro ao Documentário:
Uma Tradução Verbo-Visual-Sonora na Amazônia**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Jerusa Pires Ferreira.

SÃO PAULO
2009

AGRADECIMENTOS

A Walter Freitas, minha inspiração maior.

À minha irmã, Maria do Carmo, pelo abrigo abençoado que me permitiu morar em São Paulo.

À Jerusa Pires Ferreira pelo carinho, apoio, sensibilidade e paciência.

Aos meus colegas de curso, pelas trocas de experiências e pelo bom humor, essência dos encontros humanos.

A todos aqueles que criam e recriam trajetos de conhecimentos no tempo e espaço pluricultural e pluriétnico.

À todas as plantas que eu sempre reguei; à todas as Rosas que eu sempre amei; e até às sombras de árvores alheias...

Tenho esta pesquisa como a busca por tudo o que torna possível o conhecimento, o que traduz o signo e o multiplica em acervos de falas que, imanes, se deixam escapar em sons, imagens, movimento, aberturas e infinitudes, complementando a existência humana com a consciência do sentir e pensar. Por isso este trabalho existe em seu estado de incompletude, deixa rastros que convidam a serem investigados para que possamos nos aproximar do “caminho do meio” das coisas da vida.

RESUMO

Esta pesquisa procurou fazer uma análise do processo de criação e recriação na obra de arte verbo-sonora “Tuyabaé Cuaá” (A Sabedoria dos Antigos Pajés), de autoria do compositor e escritor paraense Walter Freitas, uma obra que repercute a amazonidade e o conhecimento fundamental desta cultura. Teve como objetivo observar o processo de tradução cultural e as mesclas transformadoras, apontando o novo conjunto que se intercomunica, a partir de caminhos, pressupostos e veículos de uma obra de arte complexa. Sobre noções de memória e mestiçagem, foram utilizados pensamentos de autores como Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro e de teóricos como Jesus Martin Barbero e Serge Gruzinski, que pensam a mestiçagem e relações entre comunicação e cultura na América Latina, como um lugar de multiconfluências de elementos diversos. A semiótica da cultura, através de Iuri Lotman, Aron Gurévitch e também utilizando a noção da festa em Mikhail Bakhtin fundamentaram os caminhos, dando apoios ao seu desenvolvimento. Tuyabaé Cuaá cumpre, portanto, sua função de recuperar e ativar certa memória coletiva. Além da tradução intersemiótica, outros processos de recriação e tradução foram realizados, partindo da obra de Walter Freitas. Trata-se de outro registro fonográfico, “*Medievo Cabano*”. Assim, esteve presente, como experiência complementar deste trabalho, uma releitura sonora, fundindo a música do compositor com elementos dos períodos medieval, renascentista e barroco. Foi também realizada uma experiência no campo do criativo visual. Aí, o sentido do som transformou-se em imagem (oito telas), plasmadas a partir do universo poético e musical de Walter Freitas. Para terminar, foi pensada uma proposta de documentário que, compartilhando novas estéticas e várias linguagens, pudesse se encaixar no tipo de produção cinematográfica que venha futuramente a considerar as dimensões que apontam para o etnográfico mas sobretudo para a sua desconstrução e elementos do autobiográfico. Aí tudo remete também para discursos subjetivos e reflexivos sobre o mundo.

Palavras-chave: Tuyabaé Cuaá, memória, mestiçagem, multiconfluências, desconstrução, tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This research has proposed an analysis of the creation and the recreation process in the verb-sonorous work “*Tuyabaé Cuaá*” (The knowledge of the Ancient Pajés), whose author is the composer and writer Walter Freitas, born in Pará, Brazil – a work which reverberates the Amazon culture and the author’s fundamental knowledge of it. Its objective was to observe the process of cultural translation and the transformative mixes preset at the work, pointing the new ensemble which intercommunicates since ways, presuppositions and vehicles of a complex work of art. About notions of memory and “*métissage*”, the thoughts of authors like Jerusa Pires Ferreira and Amálio Pinheiro were utilized, moreover theoretical works such as Jesus Martin Barbero’s and Serge Gruzinski’s, that think the “*métissage*” and the relations between communication and culture in Latin America as a place of multi-confluence of diverse elements. The Semiotics of the Culture, beyond Iuri Lotman, Aron Gurévitch, and also using the party concept formulated by Mikhail Bakhtin, has grounded the followed courses, also providing a backup to its development. “*Tuyabaé Cuaá*” fulfils its function of recuperate and activate some kind of collective memory. Besides the inter-semiotics translation, other recreation and translation processes were realized since Walter Freitas work. That’s another phonographic register, “*Medievo Cabano*”. Therefore, it was presented, such as complementary experience of this paper, a sonorous re-lecture, funding the composer music with elements from medieval, baroque and renaissance period elements. It was also realized an experience in the visual creative field: the sense of sound has turn into image (eight paintings), established above the poetic and musical universe of Walter Freitas. To finalize, it was elaborated a proposition of a documentary work which, sharing new esthetics and diverse languages, could fit the kind of cinematographic production that, in the future, will be able to considerate the dimensions that point to ethnographic, overall to its deconstruction, and to the elements of the autobiography. Into this, everything also remits to subjective and reflexive discourses about the world.

Key-words: “*Tuyabaé Cuaá*”, memory, “*métissage*”, multi-confluences, deconstruction, inter-semiotics translation.

LISTA DE PARTITURAS

PARTITURA 1 – HEI, SAPECUIM.....	59
PARTITURA 2 – TIÃ, TIÃ, TIÃ.....	66
PARTITURA 3 – FRUTA RACHADA	76
PARTITURA 4 – SALVATERRA.....	84
PARTITURA 5 – JANATAÍRA	94
PARTITURA 6 – IGAÇABA	102
PARTITURA 7 – PIXAIM	110
PARTITURA 8 – ORAÇÃO DA CABRA PRETA	116

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – IGAÇABA	130
FIGURA 2 – JANATAÍRA	130
FIGURA 3 – FRUTA RACHADA	131
FIGURA 4 – PIXAIM	132
FIGURA 5 – MERENGUEIRA	132
FIGURA 6 – TIÃ, TIÃ, TIÃ	132
FIGURA 7 – HEI, SAPECUIM	133
FIGURA 8 – SALVATERRA	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1.....	13
1 - Um Criador, Re-criador e Comunicador da Arte e da Cultura na Amazônia..	14
1.1 - O Começo de Tudo	16
1.2 - Entre o Passado e o Presente	18
1.3 - Culturas Populares na Amazônia	20
1.3.1 - Tum-tá-tá	21
1.3.2 - Rituais sacros, profanos	23
1.4 - Obra e Processo de Criação: O Projeto Poético de Walter Freitas	24
1.4.1 – O Marajó	27
1.4.2 – Tijuco, Leito de Amores	28
1.4.3 – Leva Longe	28
1.4.4 – Meu Berro Boi	29
1.4.5 – Fiau Babau	29
1.4.6 – Hamlet	30
1.4.7 – Quintino, A Outra Face da Sacanagem	31
1.4.8 – Hãneréá, Lendas Amazônicas	32
1.4.9 – Tambor de Água	33
1.4.10 - DezMemórias	34
1.5 - Tuyabaé Cuaá - A Sabedoria dos Antigos Pajés	36
1.5.1 - Hei Sapecuim.....	38
1.5.2 - Tiã Tiã Tiã	39
1.5.3 .Fruta Rachada	40
1.5.4 - Salvaterra	41
1.5.5 – Janataíra	42
1.5.6 – Igaçaba	43
1.5.7 – Pixaim	44
1.5.8 - Oração da Cabra Preta	45
CAPÍTULO 2	46
2 - Uma Obra de Arte na Amazônia: Tradução Verbo-Musical de “Tuyabaé Cuaá”	47
2.1 – Hei, Sapecuim (Walter Freitas e Antônio Moura)	49
2.1.1 – Hei, Sapecuim – Parte Musical	58
2.2 – Tiã Tiã Tiã (Walter Freitas e João Gomes)	61
2.2.1 – Tiã Tiã Tiã – Parte Musical	65
2.3 - Fruta Rachada (Walter Freitas / João Gomes)	69

2.3.1 – Fruta Rachada – Parte Musical	75
2.4 - Salvaterra (Walter Freitas)	78
2.4.1 – Salvaterra – Parte Musical	83
2.5 - Janataíra (Walter Freitas)	87
2.5.1- Janataíra – Parte Musical	92
2.6 - Igaçaba (Walter Freitas e João Gomes)	97
2.6.1 – Igaçaba – Parte Musical	101
2.7 - Pixaim (Walter Freitas e João Gomes)	104
2.7.1 – Pixaim – Parte Musical	109
2.8 - Oração da Cabra Preta (Música: Walter Freitas – Oração de domínio público)	112
2.8.1 – Oração da Cabra Preta – Parte Musical	115
CAPÍTULO 3	118
3 – Recriação Sonora e Visual de “Tuyabaé Cuaá” – A Tradução da Tradução. 119	
3.1 – A Imagem que veio do Som	129
3.2 – Propondo um discurso audiovisual experimental para “Tuyabaé Cuaá”135	
3.2.1 – Criando um roteiro para o documentário	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	147
ANEXOS	150

INTRODUÇÃO

“*Tuyabaé Cuaá – A Sabedoria dos Antigos Pajés*”, a obra de arte verbo-musical do compositor amazônico Walter Freitas, cumpre uma função: a de recuperar e ativar uma certa memória coletiva. Registro fonográfico de 1987, inaugura uma linguagem nova na Amazônia, ao criar sinais gráficos e acrescentar novas palavras aos dialetos africanos e indígenas, já existentes no Brasil. Deste modo, a poética se constrói/reconstrói de forma alternativa, reunindo ao mesmo tempo elementos, objetos e as séries culturais presentes na cultura amazônica: as lendas, as festas populares, a culinária, os rituais (sacros, profanos). Enquanto música, ritmo, melodia e harmonia são diferenciadas e não se pode falar apenas de objeto estético, pois que funciona também como uma espécie de documento antropológico, cultural, político e social.

Walter Freitas, o autor desta obra de arte que traduz as tradições da cultura na Amazônia, é apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa como autor (dramaturgo), ator, músico e compositor. Criador de uma nova estética musical, adora causar “estranhamento”, partindo de ritmos e compassos irregulares e estruturas harmônicas e melódicas complexas. No teatro, como autor, passa a escrever em versos, como fazia Shakespeare, em sua dramaturgia inglesa. Sempre narrando as histórias do ponto de vista interior (a visão de dentro pra fora), procura reativar a memória dos eventos históricos, sociais, políticos e culturais. É o que faz em “*Tuyabaé Cuaá*”. É o que faz também em “*Hanereá, Lendas Amazônicas*” e em “*DezMemórias*”, 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 sua obra de arte. Suas imagens poéticas são narradas sempre através de metáforas, em que, com bastante ênfase, costuma louvar o sexo feminino com muito erotismo e sensualidade. Esta é uma de suas principais marcas.

O segundo capítulo abre-se para receber “*Tuyabaé Cuaá*”, uma obra de arte que opera entre natureza e cultura. Reflete sobre as etnias de nossa formação, narra fatos da história política e social na Amazônia e procura manter viva a lembrança dos episódios. Preservando as falas originais, há o uso constante de termos tupi e africanos, além dos neologismos, que são re-criados pelo autor. “*Tuyabaé Cuaá*”, em alguns momentos, perpassa o limite da subjetividade e da objetividade. Em suas narrativas há histórias de amor e perda, os encantamentos da floresta, analogias às essências e aos

sabores de frutas, e, é claro, a apresentação de paisagens exóticas e belas, como a Ilha do Marajó, com seus muitos pássaros, peixes e cobras.

“*Tuyabaé Cuaá*”, a obra de arte verbo-sonora, é composta de oito músicas, todas de autoria de Walter Freitas, algumas em parceria com outros compositores da Amazônia. É uma obra que trabalha também com imagens poéticas sobre a passagem do tempo, passeia pelas festas e folguedos populares, pelas narrativas indígenas, mostra a importância das ervas que curam, das orações, ladainhas, rezadeiras e benzeduras, que em geral é praticado por mulheres. Evidencia-se aí mais uma vez a valorização do sexo feminino, para o autor, e sua importância no contexto cultural amazônico. Freitas trabalha nesta obra com conceitos musicais alternativos, brindando-nos com um trabalho primoroso, que traduz a Amazônia e o Brasil na sua mais absoluta grandeza, riquezas e misturas.

A obra de Walter Freitas é tão carregada de elementos, sons, movimentos, formas, cores e cheiros, que abre caminhos para outras traduções e recriações. “*Medievo Cabano*” é uma releitura e recriação de “*Tuyabaé Cuaá*”. Uma experiência artística que apostou na criatividade e no risco de fazer e refazer. Como a tradução da tradução. O terceiro capítulo inicia mostrando este processo criativo, onde o sentido do som transformou-se em imagem (tradução visual) e a música contemporânea de Freitas foi encaixada na música européia dos períodos antigos, com direito a uma sonoridade característica da Idade Média e da Renascença (tradução sonora). Depois de ter saído da oralidade, entrado na música e na expressão pictórica, porque não arriscar mais uma experiência que transversalizasse as linguagens artísticas? Porque não o cinema? A idéia foi lançada. A realização de um discurso audiovisual, um documentário experimental, em que o autor da obra falaria da própria obra. “*Tuyabaé Cuaá*”, portanto, poderá até se transformar, através da linguagem cinematográfica, em um manifesto poético de um artista revolucionário, que busca construir e reconstruir identidades e, principalmente, a valorização da cultura amazônica.

CAPÍTULO 1

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

(...) Traduzir um certo setor da realidade em linguagem, transformá-la num texto, isto é, numa informação codificada de um certo modo e introduzir esta informação na memória coletiva é, para Lotman um ponto fundamental. Num crescendo, vai nos mostrando que cultura é informação, codificação, transmissão, memória, e conclui, de forma a não deixar lapsos: somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória. **(Jerusa Pires Ferreira)**

1. 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 Cuad*”, 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”, 1998.

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 Amazôniaas, 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.

1.1. 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 de boi-bumbá), a pastorinha, os rituais (sacros, profanos). Tudo se tornava consciência

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

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 signico. 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 PINHEIRO, Amálio, 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).

1.2. 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 muçajá”), 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 (fz). (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 (1997), em *“Oficio 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. *Oficio de Cartógrafo, Travesías Latinoamericanas de la Comunicación en la Cultura*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

1.3. Culturas Populares na Amazônia

São Benedito da Praia era uma festa popular, religiosa, mas que não tinha a participação da Igreja e do Estado. Freitas conta que os caboclos acharam a imagem de São Benedito dentro d'água, jogada na costa do Marajó, e a recolheram. Ao chegar em Belém, a imagem do santo foi vendida e colocada em um bar, que funcionava no mercado de peixe do Ver-o-Peso (lugar que transpira as cores da terra e da cultura paraense). A feira do Ver-o-Peso¹⁰, em Belém do Pará, é o lugar onde se encontra a grande inter-relação de elementos mestiços. Segundo opiniões diversas, “é um dos lugares mais impressionantes do mundo”. Lugar em que se encontra a totalidade de qualquer periferia, através da venda de produtos que estão inseridos numa “cultura de bordas”¹¹ e que ainda resistem no mercado informal.

Paisagem cromática, banhada continuamente de sol, sem mangueiras para abrandar a fartura de luz: sol que ali se espoja num à vontade escandaloso. Paisagem crua, às vezes cheirando a bicho podre (mas só um instante, porque o urubu é um bon gourmand), de onde escorre o suor da experiência de uma comunidade que vive a poesia rústica do cotidiano. O paraense acrescentou ao Ver-o-Peso um vigor de formas e de valores intensamente regionais, marcados pelo frêmito da vida e o dinamismo do barroco (TOCANTINS, 1987: 328).

Em torno da imagem de São Benedito a população criou um culto, uma procissão que acontecia no Ver-o-Peso, na década de 50, onde os feirantes levantavam e derrubavam o mastro, faziam a “ladainha branca”¹² comiam, bebiam e montavam arraial. Freitas nos fala que isso tudo foi registrado pelo poeta paraense Bruno de Menezes em 1959, mas a festa já existia desde o início dos anos 50 e acabou em 1964, com a intervenção da ditadura militar.

¹⁰ O mercado do Ver-o-Peso é um ponto turístico da cidade de Belém do Pará, situado às margens da Baía do Guajará. É a maior feira livre da América Latina e completou 380 anos em 2007.

¹¹ Jerusa Pires Ferreira, ao conceituar “cultura das bordas”, enfatiza a exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daqueles que detém maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbanas (FERREIRA, Jerusa Pires. *Heterônimos e cultura das bordas*: Rubens Luchetti. Revista USP, 1990).

¹² As folias e ladainhas são músicas cantadas em latim ou português e representam cada etapa do ritual de entrada das comitivas de Santos Católicos em uma residência. Há a folia de entrada e de despedida. Quando o dono da casa pede para que eles pernoitem, há uma ladainha de agradecimento, a folia da ceia, a da Ave Maria (cantada às 18 horas em ponto) e a da alvorada, às seis da manhã (Wikipedia. A enciclopédia Livre na Internet, disponível no site www.wikipedia.com.br).

A procissão acontecia nos meses de novembro e dezembro, porém, como ele afirma: “ela ainda acontece, mas foi deslocada pelo poder público, e hoje é realizada em junho” (FREITAS, 1998). A festa de São Benedito da Praia não foi criada pela igreja e nem pelo Governo do Estado. Para Freitas, a cultura popular é assim: “algo que nasce espontaneamente. As pessoas se organizam e não precisam de instituição que venha dizer como fazer” (FREITAS, 1998). É como falou Martin-Barbero:

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (BARBERO, 1997: 105).

1.3.1 - *Tum-tá-tá*

Ei, neném/ São rãs e sapos no quintal vazio/ Ei, neném/ São chuvas finas na beira do rio/ Um bicho brabo nas "brenha"/ Prás bandas lá da mucajá/ Neném, a ginga das "égua"/ Na noite preta, tum-ta-tá/ E é tanto terço no roxo do frio/ Tum-ta-tá/ São sete embalos na rede navio/ Um tiro longe, quem fere/ Prás bandas lá da mucajá/ Neném, teus "filho" no mundo/ Na noite preta, tum-ta-tá/ Mata de mata que na terra de tua saia/ Menina, mãe d'água aguou/ Terra de terra que na mata de teu cabelo/ Recende cheiro-cheiroso/ Chuva, funga que fungou/ Rio de rio, de rio que na maresia dos olhos Menina, desembocou/ Noite de noite que na cabeceira da ponte/ Se afoga, peixe bubuia/ Moça, caboco emprenhou/ Ei, neném, adeus, quem dera/ Velas, ai marés/ Ei, neném, rio, Acre, o mundo/ Ai igarités/ Um pau-de-arara, silêncio/ Prás bandas lá da mucajá/ Tum-ta-tá morto, matado/ Na noite preta, tum-ta-tá/ Preta tu não "tem" medo/ Tu não "tem" guia manicoré/ Flor, flor dos aramados/ Ferpa, farpado, seu coroné.

Walter Freitas

Nesta canção, melodia e letra não obedecem a padrões estabelecidos para métricas, compassos e ritmos. Na Música, Freitas introduz os diversos elementos da cultura (que vivenciou), dando-lhe nova estética. Não extingue a característica regionalista (apesar de ser uma das composições em que o léxico tupi não está tão intensificado), mas radicaliza na abordagem.

Para ele, a arte é estética, política e social, e de posse desses argumentos, “*Tum-tá-tá*” foi inspirada na “estética do bem-te-vi”, que é a “estética do misticismo”, do “pavor da natureza” e da “noite quando cai no meio da floresta”. A estética do bem-te-vi, como ele mesmo explica, remete às narrativas indígenas, às histórias de

transformação do homem em elementos da natureza: “essa coisa do tempo mítico, que o homem se transforma em árvore, animal, ou numa série de outros elementos da natureza”¹³ (FREITAS, 2004).

Nas narrativas indígenas, como lembra Claude Lévi Strauss em “*Tristes Trópicos*”¹⁴ alguns seres humanos não pertencem inteiramente ao universo físico nem ao mundo social, mas seu papel, na verdade, é estabelecer uma mediação entre os dois reinos. Segundo ele, esses seres, cujo efetivo aumenta regularmente com as almas dos finados feiticeiros, são responsáveis pela marcha dos astros, do vento, da chuva, da doença e da morte.¹⁵ Ao falar do *bari*, o “chefe” da tribo no idioma *bororo*, ele exemplifica:

O *bari* é um personagem a-social. A ligação que o une a um ou vários espíritos lhe confere privilégios: ajuda sobrenatural quando parte para uma caçada solitária, poder de se transformar em bicho e o conhecimento das doenças, assim como dons proféticos (STRAUSS, 1996: 221)

A morte, em “*Tum-tá-tá*” (elemento significativo que usou como material poético), foi percebida por Dona Neném, personagem principal, matriarca que tinha o costume de se embalar na rede e “não dormia enquanto os filhos não chegassem”. Dona Neném, ao ver o filho mais novo correndo no quintal atrás do bem-te-vi, sabia que era um sinal da tragédia que iria acontecer: a morte do próprio filho. Freitas utiliza fatos marcantes de sua vida, alguns impressionantes (como este), que podem ser usados esteticamente, como motor de criação.

¹³ Em entrevista concedida à revista “Pará Zero Zero”, Ano 1, Junho/Julho de 2004, Walter Freitas refere-se ao bem-te-vi que apareceu no quintal de sua casa, durante a infância, e que seria, segundo Dona Neném, sua mãe, um sinal de que uma tragédia iria acontecer. Neste episódio, o irmão mais novo do autor brinca e corre atrás do bem-te-vi. No dia seguinte, uma arma dispara acidentalmente e o garoto morre, com cinco anos de idade.

¹⁴ LEVI STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos* – Tradução Rosa Freire d’Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁵ Estes seres dotados de poderes sobrenaturais são os “xamãs”. No Brasil, os pajés são considerados “xamãs” e tem a capacidade de operar milagres, realizar curas e prever problemas futuros, reforçando e reelaborando assim, os mitos de sua tradição.

Tum-tá-tá é som onomatopaico. Vem dos tambores que tocavam nos ensaios de boi-bumbá e nos terreiros de umbanda, na Sacramenta. O uso do tambor, como explica Mircea Eliade¹⁶ teórico das religiões, desempenha papel de primeira ordem nas cerimônias xamânicas: “seu simbolismo é complexo, suas funções mágicas são múltiplas. É indispensável ao desenrolar da sessão, seja por levar o xamã para o “centro do mundo”, por permitir que ele voe pelos ares, por chamar e aprisionar os espíritos, seja, enfim, porque a tamborilada permite que o xamã se concentre e restabeleça contato com o mundo espiritual que está prestes a percorrer” (ELIADE, 2002). Em “*Tum-tá-tá*”, o batuque dos tambores (que podia ser escutado em todo o bairro) embala, ao mesmo tempo, o “*tiro longe que fere, pras bandas lá da mucajá/ tum-tá-tá morto, matado, na noite preta tum-tá-tá*”.

1.3.2 - Rituais sacros, profanos

Quando menino, Walter Freitas foi sacristão de igreja católica. Ajudava na missa da paróquia de São Sebastião¹⁷, no bairro da Sacramenta. Tinha verdadeiro encantamento pelo ritual católico: o uso de incensos, velas, cálice, vinho e gostava de usar as roupas de sacristão, as “batinas reconfortadoras”, como ele considerava. Na mesma época, em momentos diferentes, participava de rituais de fundo de quintal. Eram terreiros de umbanda e os terreiros de boi, ritual que consistia em apreciar a matança do boi: “mete a faca, derrama o vinho, apara numa bacia e depois bebe” (FREITAS, 2004). Saindo do sacro e entrando no profano, o menino perpassava os rituais, naturalmente, sem violência e sem espanto. São rituais que conseguem misturar várias tendências. Neste caso, rituais religiosos e/ou de magia, que aconteciam na periferia de Belém, e que continham códigos de linguagem específicos, porém, contaminados por estruturas externas. Nestes eventos, estão presentes elementos múltiplos de proximidade e diferença, que geram cruzamentos que contém ramificações arcaizantes das vidas primitivas, re-atualizadas no presente.

¹⁶ ELIADE, Mircea. O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁷ A Paróquia de São Sebastião, em Belém do Pará, segundo conta Walter Freitas, “dava trabalho pra ditadura militar nos anos 70, porque era lugar de reuniões políticas”.

Tais experiências justificam a força mágico-religiosa do xamanismo, que, para Mircea Eliade (2002): “transitando por um conjunto de crenças ancestrais, é uma das mais antigas práticas espirituais, filosóficas e religiosas da humanidade”.

No Brasil, as práticas xamânicas se fundem com os rituais católicos, com os de umbanda e ainda outras religiões que se mesclaram à crenças de povos africanos. Mircea Eliade esclarece que, é quase certo, que pelo menos parte das crenças mágico-religiosas da humanidade pré-lítica se tenha conservado nas concepções religiosas e mitológicas ulteriores:

Evidentemente, cada religião que, após longos processos de transformação interna acaba por constituir-se numa estrutura autônoma, apresenta uma “forma” que lhe é própria e que passa como tal para a história posterior da humanidade. Mas nenhuma religião é inteiramente “nova”, nenhuma mensagem religiosa elimina completamente o passado; trata-se antes, de reorganização, renovação, revalorização, integração de elementos – e dos mais essenciais – de uma tradição religiosa imemorial (ELIADE, 2002: 24).

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

**Walter
FREITAS**
auteur (Belém)
musicien, chanteur,
compositeur, chorégraphe
et metteur en scène



Walter Freitas a tout d'abord été diplômé en Architecture et Urbanisme à l'Université de l'Amazônia. Son projet de fin de cycle était une proposition de réurbanisation des 600 maisons sur pilotis de la ville de Barca, à la périphérie de Belém.

Depuis 1980, il participe à plusieurs formations musicales et compose de nombreux morceaux pour lui-même comme « Tuyabaé Cuaá » ou pour différents groupes et interprètes brésiliens.

Il conçoit également le projet « Omami, Omami - luttres populaires en Amazonie », disque collectif soutenu par une ONG hollandaise dont il assure la direction artistique. Les bénéfices sont versés aux travailleurs ruraux.

En 1987, il devient président de l'Association des Auteurs, Compositeurs, Interprètes et Musiciens de Pará.

Pour le théâtre, il adapte plusieurs textes dont « Marajó » de Dalcídio Jurandir, en 1982 ou encore le roman « Tijuco, Leito de amores », en 1986. Cette même année, « Fiau Babau » comédie musicale qu'il a écrit pour les enfants et les adolescents avec marionnettes et acteurs est éditée et reçoit un prix.

En 1998, il écrit et compose l'opéra « Dezmemoarias » pour le 10ème anniversaire de la mort de Chico Mendes, qui a été édité par l'Institut des Arts de Pará (IAP) en 2003.

En 2002 il écrit et compose l'opéra « Hânêreä - Légendes Amazoniennes ».

En 2004, il participe en tant qu'acteur, musicien et dramaturge au spectacle « Tambor de Água » à l'IAP.

Il appartient au Collectif d'Auteurs de l'Institut des Arts de la ville de Belém.

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 ¹⁸ 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 não entenderem ou gostarem, 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, ¹⁹este 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:

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 difícilíssimo em poesia e a maior prova de que nosso autor sobrevive é sua densidade do conjunto, seu universo, suas impressões. (COELHO, 2003: 12).

¹⁸ 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).

¹⁹ 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.

Consciente ou inconscientemente, nosso artista parece ter apostado na história. A escolha de estruturas 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 formação 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 “*Hànêréá, 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. Falemos um pouco mais sobre o processo de criação no teatro, em Walter Freitas, e sobre a gênese de tais peças teatrais, onde o autor, com exclusividade, concedeu entrevista a mim, em janeiro de 2008, em Belém do Pará.

1.4.1 – O Marajó

Esta adaptação da obra do Dalcídio Jurandir, que se engaja na linguagem do romancista, explica Freitas, procura trabalhar também a questão teatral com uma visão experimental. Então está preservada a história (ou histórias), digamos assim, contada pelo Dalcídio, com todas as suas imbricações, todos os seus vieses, toda a sua pujança literária, mas abre espaço para o teatro se realizar.

Creio que dessas experiências o que mais marca, na realidade, é o fato de eu ter a oportunidade de desenvolver várias linguagens, vários talentos. Poder escrever o texto, dirigir os atores, escrever a trilha sonora, participar como ator, tudo isso compõe uma experiência riquíssima. Tira o Walter de um contexto restrito, eminentemente musical e abre perspectivas. Acho que esse é o grande e mais delicioso fruto, a experiência radical de mistura das linguagens, das minhas possibilidades enquanto artista. E sem dúvida isso me leva a um resultado diferenciado na criação musical.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

²⁰ FREITAS, Walter. *DezMemórias: Pelos 10 anos de morte de Chico Mendes* (1998). Belém, IAP, 2003 (Prêmio Jabuti de Literatura).

Fala-nos que “*Tuyabaé Cuaá, A Sabedoria dos Antigos Pajés*”, sua obra de arte poética e musical, só foi gravada em 1987 e lançada em 1988, porém, muito do resultado dessas experiências é que está lá. Até a possibilidade de ousar, o que pode representar uma diferença, Freitas acredita ter nascido dessa vivência. E é uma marca que procura imprimir em todos os trabalhos. Na mesma época, enfatiza, viveu a experiência musical do “Sol do Meio-Dia”, grupo, como ele mesmo afirma, ‘quase’ profissional de música, onde começou a experimentação desestruturadora, re-criadora e transformadora de sons e palavras.

1.4.2 – *Tijuco, Leito de Amores*

Freitas foi chamado pelo grupo que estava montando a adaptação da novela “*Tijuco, Leito de Amores*”, para trabalhar na direção musical e trilha sonora, mas acabou se envolvendo com o texto, porque todos no grupo achavam que a adaptação original não estava respondendo às necessidades do trabalho. Então, o elenco, o diretor, o próprio autor da primeira adaptação e os representantes da família do autor, todos, concordaram que uma nova adaptação deveria ser escrita. Foi então encarregado de realizar o trabalho e acabou por fazer uma coisa muito agradável, que fez crescer o espetáculo, mas que afinal de contas jamais estreou, por problemas internos de produção.

1.4.3 – *Leva Longe*

Leva Longe é um texto encenado em 1980, pelo Grupo “Maromba”. Na montagem, Freitas fez a direção musical e interpretou um dos protagonistas. A cena se passa na Vila da Barca, uma favela na periferia de Belém, instalada sobre palafitas, na qual o autor viria a trabalhar muito a partir de 2001 (e até hoje), tendo se tornado, inclusive, seu tema de conclusão da graduação em Arquitetura e Urbanismo. É uma peça de teatro clássica, que aborda temas sociais, de periferia, mas que coloca de mistura temas rurais, a questão da migração, a ocupação da periferia pelos ribeirinhos. E fala, também, de uma maneira que Freitas considera insuficiente, até disfarçada, da Guerrilha do Araguaia. Segundo ele, uma falha que se deve muito a duas coisas: primeiro, a ousadia de abordar um tema desses ainda naquele momento, tão recente, sem a perspectiva necessária. A questão da censura mesmo. A outra, o medo que

confessa ter, de que seus textos ou sua música ‘soem’ de forma panfletária. “É um lado social da minha dramaturgia, sem dúvida”, (FREITAS, 2008).

1.4.4 – *Meu Berro Boi*

Meu Berro Boi é um texto poético que, segundo o autor, se joga para a cena muito mais com um sentido de experimentação teatral do que de expressão política. Foi um texto que resultou da colagem de dois poemas: um de Freitas, que representa a primeira parte do espetáculo, e outro de Ramon Stergmann, que fecha o trabalho. “Simplesmente foram emendados e encenados, daí a magnífica experiência teatral que nos rendeu”, enfatiza Freitas. Os textos todos são em versos, mas ditos pelos atores como se fossem falas, diálogos. Há uma teatralidade poética insuperável, uma “senvergonhice, um fingimento dos atores de que estão conversando, embora estejam apenas recitando versos, que no final resulta em uma coisa profundamente encantatória...” (FREITAS, 2008). Como uma experiência nova de conversação, explica ele, uma técnica forjada ali, e que avança no sentido cênico e visual. Confessa o autor:

Para mim, essa montagem do “Meu Berro Boi”, feita em 1981, resultou, 23 anos depois, em 2004, na montagem do “Tambor de Água”, onde pude assumir várias frentes de trabalho, como texto, encenação, direção musical e trabalho de ator. Lá atrás, no “Meu Berro Boi”, o Ramon ficou com a direção e eu, que era seu discípulo em teatro, me encarreguei da direção musical e da trilha sonora, além de participar como ator. Entretanto, em 1981, ainda vivíamos aquele clima de ditadura, a expressão era limitada, a censura forte e nós frequentemente nos expressávamos por metáforas. A minha parte do texto é muito metafórica e experimental, já, do ponto de vista sonoro, lingüístico, e a do Ramon aborda a questão do gado, do boi. Nós metemos as metáforas cênicas do Boi-Bumbá, a dança, a música, um visual singelo, porém muito intenso, a morte do boi... E tudo isso leva a uma metáfora de busca do homem, seu sacrifício, em uma sociedade profundamente injusta, que acaba sendo, ao final, um grande libelo político.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

1.4.5 – *Fiau Babau*

Na época, Freitas atuava como diretor musical de um grupo que “se transplantou” de Caruaru (PE) para Belém e o texto foi escrito praticamente com a intenção de “municiar” os atores com material que pudesse propiciar a continuidade do trabalho que estava sendo desenvolvido. Isso não aconteceu, porque o grupo se desmontou naturalmente nos meses seguintes. No entanto, o texto, escrito em 1983,

acabou sendo publicado numa premiação da Secretaria Municipal de Cultura (SEMEC), de Belém, em 1986, mesmo ano em que escreveu a adaptação de “*Tijuco, Leito de Amores*”. Fala-nos o autor:

Acho que o importante nesse trabalho é já o uso dos experimentos com o verso nos meus textos teatrais. O “Fiau Babau” nunca foi montado, mas eu cheguei a ensaiá-lo e pude ver o resultado maravilhoso que dava pra conseguir com diálogos escritos em versos. Nele eu fiz uso de várias métricas, com versos de sete, cinco, seis sílabas. Cada uma delas representa uma intenção ligada à origem ou caráter das personagens. Funcionou muito bem! Havia interesse, na época, de minha parte de desenvolver esse trabalho, que na realidade é infanto-juvenil, na verdade uma intenção de envolver crianças e adolescentes nesse contato artístico, sem excluir os adultos, óbvio. Trata-se de um musical, escrito em versos e misturando a prosa, conferindo uma intenção de qualidade a cada uma das linguagens, elementos muito apropriados a essa faixa etária.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Trata-se de um texto que aborda os ritmos das festas e folguedos tradicionais, materializados na criação dos pássaros juninos. E o “caso” dos pássaros juninos, segundo Freitas, tem uma dimensão maior, uma questão histórica, que se origina na repressão contra os bois-bumbás, por causa das brigas de rua que havia na época entre os integrantes dos vários bois. Conta-nos que era caso de polícia, na primeira metade do século 20, e a proibição de uso das ruas, a restrição do espaço causou essa reação criativa, originando o surgimento dos pássaros. Tudo isso forneceu ao autor um material muito rico de reflexão a respeito da resistência popular dessas festas tradicionais, inclusive frente à dominação estrangeira, que para Freitas (2008), “não representa um dado novo na nossa história”. “Fiau Babau” é uma história, uma fábula acerca dessa resistência e da vitória da solidariedade e do encantamento. “Mesmo que a gente não tenha essa tendência de endeusar as manifestações populares” (FREITAS, 2008).

1.4.6 – *Hamlet*

A experiência de trabalho com o texto de Shakespeare, segundo conta, foi muito marcante, em vários níveis, sobretudo porque teve de reposicionar os esquemas de produção, de modo a encaixar seus estilos de composição em um texto que, sendo clássico, vinha de ser adaptado para a cena, pelo viés da “regionalização”, vamos dizer assim, incorporando, por decisão da direção cênica de Cacá de Carvalho, elementos do “Marambiré”.²¹ Freitas explica:

É que não se tratava simplesmente de enfiar lá minhas composições, aceitando que tudo estava adequado ao meu modo de trabalho. Então eu tive de ir primeiro às intenções originais e depois transferir essas intenções para o sentido dado à encenação. Tive de trabalhar com elementos regionais que nem utilizo normalmente no meu trabalho musical e cotejar esses dados com a natureza clássica do texto e dos elementos que lá estavam, há séculos. Não foi fácil. Acabei compondo uma Ave-Maria a quatro vozes e um Hino a São Benedito, no meio do material que compus, de misturada com várias coisas bem paraenses, que citavam bem essa marca musical da Amazônia, ao lado de músicas mais características, mais pessoais. O resultado é muito interessante. Some-se que a proposta era de execução pelo próprio elenco, uma marca nas minhas direções musicais, e que esse elenco era muitíssimo eclético (inclusive em faixa etária), com experiências variadas de atuação musical e alguns até sem nenhuma experiência... Teve um momento em que o diretor disse: “Chega, maestro! Já tem música demais”.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Quanto à montagem, ele, que deveria estar esporadicamente nos ensaios, foi a todos eles. Montado o espetáculo em 45 dias, procurou absorver o máximo, absolutamente tudo que estava sendo proposto por todos os integrantes do elenco, pela direção, pela equipe técnica, enfim. Conta que aprendeu muito e saiu de lá com uma experiência magnífica de montagem, por ter “sugado” ao máximo tudo o que deu para “sugar”, de todos os que estavam lá. “Sacudiu” de sua cabeça todas as concepções de montagem – mesmo nos momentos em que discordava da direção – para poder aproveitar a experiência, como se estivesse começando ali uma experiência de aprendizado teatral. E acrescenta: “foi maravilhoso, mais tarde, poder comparar dados, métodos, experiências, vivências e retirar de tudo isso uma experiência única de trabalho” (FREITAS, 2008).

1.4.7 – Quintino, A Outra Face da Sacanagem

Quintino foi um espetáculo do Teatro “Cena Aberta”, do qual Freitas participou apenas como diretor musical e autor da trilha sonora. Tinha uma série de restrições ao formato do espetáculo, porque já estava imbuído do espírito de um teatro mais experimental, em que a linguagem verbal não deve interferir de maneira tão cabal, e

²¹ O MARAMBIRÉ, dançado em pares com ritmo bem marcado, é sempre apresentado no festival do “Çairé”. Mistura de elementos religiosos e profanos, surgiu depois da abolição da escravatura e simboliza a esperança dos negros na constituição de uma sociedade livre e justa. De acordo com pesquisas, a dança evoluiu dos cantos de outras manifestações populares de caráter religioso, na área do Baixo Amazonas, precisamente em Alter-do-Chão, Santarém, Pará. (site: www.paraturismo.pa.gov.br).

compensar com a música, o “peso extra” que o excesso de texto apresentava. Não deixou de ser uma experiência muito gratificante, conta ele, “em que notei que a presença da música pode conferir aspectos mais dinâmicos à montagem. Isso me fez perceber melhor (e mais) a importância da direção musical no contexto de um espetáculo teatral”. (FREITAS, 2008).

1.4.8 – *Hànereá, Lendas Amazônicas*

“*Hànereá*” é uma ópera, toda escrita em versos. No libreto estão amadurecidas as experiências com o verso, iniciadas lá atrás com o “*Fiau Babau*” e aprofundadas no “*DezMemórias*”. Freitas utiliza muito mais alternativas de métrica, sempre mantendo a lógica, que considera importante, de relacioná-las com a origem e/ou o caráter das personagens. Tem uma abertura e é constituída de 14 lendas, das mais conhecidas e propagadas na Amazônia. Começa com a lenda da origem da noite, dos “Ticuna” do Amazonas. No momento em que a cabaça se quebra e a noite se espalha pelo mundo, os personagens (Uánhã e sua tribo) fogem desesperados de pavor com uma coisa que nunca tinham visto antes. Nessa fuga se desenrola toda a história e as várias outras lendas vão se passando, acontecendo, explicando-se. A lenda inicial se conclui somente na parte final da história, quando o dia amanhece e se acaba a Primeira Noite. Freitas escolheu a lenda do Uirapuru para fechar a história. Contudo, a ópera ainda não foi encenada.

1.4.9 – *Tambor de Água*

Tambor de Água, já devo ter dito, projeta para o século 21 (e para a minha maturidade) algumas das mais importantes experiências teatrais e musicais que tive na juventude, ainda no final do século 20, notadamente na década de 80. Então pra mim é um momento exponencial, porque foi resultado de uma decisão: eu queria montar um espetáculo teatral do qual a música participasse não mais como coadjuvante, mas como parceira, com igual importância em termos de linguagem. Algo em que o espetáculo cênico admitisse a música não como um suporte, mas como protagonista. E queria que fosse um monólogo. Saí atrás de pessoas para compor a equipe que deveria me dar sustentação a esse projeto. Eu deveria estar em cena, mas queria ter um texto excepcional, uma direção de gênio, uma trilha sonora memorável e assim sucessivamente. Só encontrei promessas vazias e propostas inaceitáveis. Até que fiz a proposta ao Alberto Silva e ele contrapropôs (em sendo ator) que fôssemos os dois juntos pra cena. Aceitei. Iniciamos um processo de trabalho conjunto que se alongou por dois ou três meses e que consistia mais em pesquisa do que encenação, com trocas de experiências nas áreas da música e do teatro. Até que a concessão de uma bolsa do Instituto de Artes do Pará nos proporcionou o conforto necessário para fazer o que estávamos visualizando. Ao cabo de nove meses de trabalho acreditei haveremos conseguido montar um trabalho que considere exponencial, não só na minha carreira, mas no contexto da história das artes cênicas, não só em Belém, mas no Brasil. E o melhor: era fruto de mais de duas décadas de experimentações minhas, do ajuntamento de várias linguagens, várias influências.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

O espetáculo não tinha texto, apenas música e movimento. Por isso não se trata de uma ópera. As músicas não eram cantadas em palavras, porque as únicas palavras que haviam eram algumas que Freitas distorcia vocalmente, ao ponto de se tornarem ininteligíveis e um texto de um mantra sânscrito, indiano, que usou para substituir a letra de um boi-bumbá da década de 40. Ou seja, cantavam um boi em sânscrito. Os mesmos atores-músicos (Alberto Silva e Walter Freitas) operavam a luz, de dentro do palco, com interruptores, lâmpadas e fiações que se tornaram parte da cenografia. Cada um deles interpretava muitos personagens, de vários sexos e idades (Freitas, desde um velho até uma criança de 3 anos). Foram tantas as experimentações, a força criativa tão intensa, que, segundo nos fala, mal pode crer, hoje, que aquilo tenha podido existir. A questão dos planos míticos e da realidade foi tema para muitos debates entre os dois.

“Talvez nós mesmos não possamos dizer, com clareza, onde acabava um e começava outro, dentro do espetáculo, porque os personagens e temas se mesclavam de tal forma e se sucediam de maneira tão absurda e intensa, que acabamos por deixar de propósito várias portas abertas à penetração do espectador, à sua própria lógica e seu próprio entendimento”.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Cada um deles tinha, no entanto, seus marcos, seus plenos próprios de realidade e misticismo. Para Freitas, um velho personagem seu representava o pé nesse chão da realidade, enquanto uma menina de 3 anos era o personagem que o transportava ao lado mítico do espetáculo.

Havia paixão na disputa pela comida, na brincadeira que cada ser mítico fazia com seu oponente real. Havia erotismo nas brincadeiras em que a dança se apresentava como elemento primordial, nos momentos em que cada um dos dois representava uma personagem feminina e assim sucessivamente. Havia violência na morte do boi, que resolveram “reencenar”, sofrimento na enormidade da floresta e no mundo de água que sentiam crescendo para isolar os seres humanos. E uma grande e insuperável sensação de que a morte estava presente, na evidente solidão humana, esmagada pela presença insondável de um mundo que, a cada cair de noite, na floresta e na beira do rio, “sabemos, como amazônidas, não conseguimos desvendar”, conclui Walter Freitas.

1.4.10 - *DezMemórias*

Toda em versos, “*DezMemórias*” é uma “ópera cabocla”,²² cujo personagem “morte” passeia com o seringueiro Chico Mendes, mostrando-lhe tudo o que aconteceu após o seu assassinato, no Acre. Segundo nos conta, o espetáculo foi exaustivamente ensaiado, mas nunca apresentado, por falta de recursos. Surgiu de uma idéia que foi sugerida pelo amigo e compositor César Escócio, de fazer alguma coisa referente aos dez anos de morte de Chico Mendes. Fala-nos também que o fato de sua mãe ser acreana contribuiu muito para o desfecho de sua relação com a história do seringueiro.

Walter Freitas escreveu o texto, compôs a trilha sonora e fez a direção musical, artística e geral do espetáculo. Para ele, Chico Mendes deveria ter uma representação mais forte no contexto nacional, pois deixou lições políticas, sociais e econômicas que precisam ser lembradas, valorizadas. E afirma: “*DezMemórias* é uma referência à desmemória que cerca o episódio de sua morte, sobretudo na esfera governamental” (FREITAS, 1998).

²² Walter Freitas chama de ópera cabocla porque trata de temas caboclos. O autor acha simpática a denominação, não com a intenção de reduzir sua importância (já que não se trata de uma ópera erudita), mas ao contrário, por se tratar de uma ampliação de objetivos e de horizontes artísticos. Para ele, a dicotomia erudito x popular nada mais é, do que “restrições conceituais ultrapassadas”.

O que me toca mais profundamente é, de fato, a história em si, o fato de termos um assassinato que até hoje não se explica totalmente, a desconfiança de que nem todos os envolvidos no crime foram punidos e aquela velha sensação de impotência diante da impunidade. Mas o que de fato deflagra o processo criativo é o que serve de mote ou espinha dorsal para a história: o que mudou em consequência desse sacrifício? Eu ousou responder que nada, mas a história está lá, sugerindo que o próprio Chico vá dar uma olhada. Ou que cada um de nós faça isso. Morte nenhuma, no Brasil, nenhuma dessas mortes que temos visto acontecer através dos anos, no Pará especialmente, tem servido para modificar o curso da história. É lamentável dizer isso.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Isto nos faz lembrar que, de um modo ou de outro, como nos fala Jerusa Pires, a cultura se dirige contra o esquecimento. Segundo ela:

Ocorre levar em conta que uma das formas mais agudas de luta social na esfera da cultura é a imposição de uma espécie de esquecimento obrigatório de determinados aspectos da experiência histórica. É claro que esta afirmação tem de ser relativizada, e não existe passividade que acolha totalmente um “esquecimento obrigatório”, imposto por um sistema político ou pela comunicação de massas. (FERREIRA, 2003: 79).

Volta-se, portanto, à questão da memória e agora do esquecimento, que é sua contrapartida.²³ Jerusa Pires Ferreira aponta para os princípios de uma tipologia da cultura, de acordo com Paul Zumthor e Iuri Lotman, que “ênfatizam de que modo o esquecimento é um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva” (FERREIRA, 2003). Para Lotman, segundo Jerusa, todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento:

Comenta que, em tal sentido, no entanto, todo texto contribui tanto para a memória quanto para o esquecimento, que poderá realizar-se de formas diferentes. Ao notar que se excluem da cultura, em seu próprio âmbito, determinados textos, verifica-se que a história desta destruição, de sua retirada da reserva de memória coletiva, se move paralelamente à criação de novos textos culturais. E é interessante observar esta dinâmica recriadora. (FERREIRA, 2003: 79).

²³ Em *Armadilhas da Memória e outros Ensaios*, Jerusa Pires Ferreira nos fala que esquecimento x memória é apenas uma aparente oposição. Segundo a autora, “numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos de conflito. Há também o caso de, no corpo da própria narratividade, formarem-se núcleos em que lembrar é um fluxo, um processo, uma razão de ser e então o ato de esquecer se faz o pivô daquilo que se desenvolverá, detonando uma série de transformações ou a transformação.

Para finalizar este pensamento de Lotman (lembrado pela autora), cujo “texto” tem capacidade de acumulação e reserva de memória, “*DezMemórias*”, de Freitas, partilha, portanto, do mesmo exemplo do semiótico russo, ao falar de Hamlet: “hoje, Hamlet não é apenas uma peça de Shakespeare, mas é a memória de todas as suas interpretações e, ainda mais, a memória de todos os eventos históricos que ocorreram fora do texto, mas cujas associações a peça de Shakespeare pode invocar” (FERREIRA, 2003).

1.5 - Tuyabaé Cuaá - A Sabedoria dos Antigos Pajés

Os versos parecem cenas teatrais. As melodias são entremeadas de escalas musicais Árabes.²⁴ 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:

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

²⁴ Além das escalas diatônicas e cromáticas, existem outros tipos de escalas, como: Gregorianas, Pentatônicas, Hexacordais, Árabes, Ciganas, Chinesas, Dodecafônica ou Atonal, etc.

antropofágica do autor (para lembrar Oswald de Andrade), de incorporar em sua obra “a cultura do outro”.²⁵

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.²⁶

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).

“*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.

²⁵ 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”.

²⁶ 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).

1.5.1 – *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, madrugada/ 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 fiuu 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”²⁷ se refere à sociedade medieval e fala da festa urbana. 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).

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais, São Paulo, Editora Hucitec, 1987.

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).

1.5.2 - *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).

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 brasileiro lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quê mẽ guar'da a pele d'África a cor' / Quê mẽ 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).

1.5.3 - *Fruta Rachada*

O cenário no qual se desenvolve esta narrativa é o das festas juninas, com suas fogueiras e seus arraiais. Segundo Freitas, são flashes dos bastidores de um “ensaio de Boi”, na forma como foi recolhido por ele em sua juventude. Mais uma vez as “festas”, que segundo Martin-Barbero, balizam a temporalidade social nas culturas populares:

Cada estação, cada ano, possui a organização de um ciclo em torno do tempo denso das festas, denso enquanto carregado pelo máximo de participação, de vida coletiva. A festa não se constitui, contudo, por oposição à coletividade; é, antes, aquilo que renova seu sentido, como se a cotidianidade o desgastasse e periodicamente a festa viesse a recarregá-lo novamente no sentido de pertencimento à comunidade. (BARBERO, 1997: 130).

Com extrema carga de lirismo amoroso é ressaltada a dor da perda, da separação (dos amantes que se perdem, que se separam), onde o autor consegue atingir grande intensidade de sentimento e de clima: “*Ai ai mē beja pulo tudo amur / Danei nō mundo 'sim quē te per'di / A fim do fundo o puço ě a dur' / Mē dero abrigo ah sigo mē vu*”. Em alguns momentos na poesia de Freitas, a mulher aparece como uma musa que se afasta, um objeto de desejo que nunca se alcança. O poeta vai atrás dele, mas “ele” está sempre distante. Algo como a idéia do amor cortês, provençal, do amor de longe.

Em *Fruta Rachada*, vê-se, também, de forma bem marcante, a louvação do sexo feminino (com maior ênfase ao erotismo): “*Andu pur' tudas muitas léguas / teu cor'po im mim num' de avexar' / Meu cor'po im flor'mur'chosa aber'ta ě / Três vez lembrei dōs matagá / Pavures im finar' dē festa / Tremures dentro o temporá / Dē puraqué no punho um 'resto ě / Tar'vez mē vor'te a te encontrar*”. Dentro dessa cultura de festa, que se desenvolveu nas sociedades da América Latina, Freitas se apropria dos aspectos rítmicos, lúdicos e eróticos, naquilo que Bakhtin fala de aproximação (ou separação) entre cabeça e corpo. A mente seria o “alto” do corpo humano e o corpo, o “baixo”,

lugar da dispersão, da sexualidade, da paixão, do riso: “daí a necessidade do ‘baixo’ material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo” (BAKHTIN, 1987).

1.5.4 - *Salvaterra*

Salvaterra, como o próprio autor classificou, é uma canção praieira. Uma canção em que, novamente, há uma retomada de metáforas relativas à mulher, à figura feminina: “*choro no bronze o for’moso dos teus olhos quẽ mira ẽ sabe mirar/ mẽ dá licença, sumana, quẽ pede passage/ os povo da beirá-a-a/ ai mẽ per’doa, sumana, as tuada ẽ pra tu/ e eu me dano a tuar/ abro as minhas mãos/ tẽ quero tucar’/ um índio dõ ser’tã-ã-ãõ/ quẽ antão chegu nõ mar*”.

Há, também, nesta tocante fantasia romântica, o índio que vai em busca de sua liberdade, de seu retorno, da retomada da vida: “*um índio nõ ‘remo/ peçonha dõ demo/ pra tar’rafiá/ montaria ligêra/ tu quêra ou num quêra/ eu chego aqui pra bêra/ quando o ‘rio vazá*”. O texto sugere ainda cenários belíssimos, levando-nos a uma viagem incrível pela Amazônia: “*mastro dẽ canua velêra/ tempo quando o tempo ar’revua/ como ar’revua os guarás ẽ os nambus/ dõ sumo dõ dia/ dõ vento que pia/ das águas dõ jandiá/ da ter’ra quẽ salva/ da juta ẽ da malva/ da bebida tarubá...*”.

Serge Gruzinski fala que a Amazônia não é apenas um fornecedor de clichês. Para ele, “a imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta uma sede de exotismo e de pureza” (GRUZINSKI, 2001). A análise de Gruzinski sobre a ilha de *Algodoal*, em “*O Pensamento Mestiço*”,²⁸ serve também para explicar o que se passa em *Salvaterra*, esta ilha decantada em verso e música por Walter Freitas:

As ondas encrespadas tem a doçura da água dos rios que se misturam com o Atlântico. No interior, o mar de vegetação que sobrevoamos horas a fio lembra inevitavelmente a virgindade de uma natureza ainda preservada da civilização e de suas poluições. Diferentemente dos Andes e do México, cujas populações se mestiçaram muito cedo, a Amazônia parece oferecer a muralha de suas florestas gigantescas e de seus rios intermináveis a uma humanidade durante muito tempo isolada do resto do continente, e que, imaginávamos, só há pouco tempo teria sido entregue à cobiça dos brancos. (GRUZINSKI, 2001: 29).

²⁸ GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*, tradução de Rosa Freire d’Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

1.5.5 - Janataíra

Janataíra tanto pode ser uma personagem do pássaro junino, auto-popular típico de Belém do Pará, como uma figura feminina real, que se apresenta em estado de extrema felicidade, num diálogo com outra personagem feminina: “*cunã ‘rambá meu chêro ‘recendeu/ meu mel ai chega ele bebeu/ triscu um ‘relampo aqui pur’ dentro d’eu/ mana de minh’arma égua/ quë as patativa imudeceu*”.

O que seria, a princípio, apenas o passarinho pipira ao “pipilar”, é novamente colocado em paralelo com a realidade subjetiva do pássaro junino chamado “pipira brasileira”. Ao falar “pipilu” ao invés de pipilou, vemos o sinal gráfico que marca a transformação oral do ditongo “ou” nos finais desse tipo de flexão verbal. Segundo Freitas, esse tipo de registro é de fundamental importância para a tradução escrita da forma especial de falar, dos caboclos da Amazônia: “*Janataíra, cantei mas cantei/ ‘baxo da bacabêra ai-ui mē dei/ pipira brasileira ã pipilu/ pipilëra um pipilo um pio dë amur*”.

Ierê e Janataíra falam sobre as mazelas, as doenças que são transmitidas sexualmente pelos homens brancos, os cariúas, e a necessidade de exterminá-las: “*cariúa apanhu três mazela, axi!/ pir’rique, cobrêro ã um tar’ dë ‘squenti/ Janataíra, mana, eu mē guar’dei/ um mē pediu e eu ai-ui não pipilei/ nhãnhã chicuta ajeita, ai uma benção/ cariúa impicu inté as área dõ chã/ puruca a-bom vós não mē alembra jamais/ dês ‘tá quë a modo uma quebrêra inda tu virá/ bêra de cá mato assombrava inté/ ali sentava a Canindé/ a-já-é-dia-Maria-já é/ d’sincanta a madrugada ã a cobra preta vira igarapé*”.

Martin-Barbero nos fala do saber mágico – astrológico, medicinal ou psicológico – que permeia inteiramente o conceito popular do mundo. Ele diz que é um saber possuído e transmitido quase exclusivamente por mulheres:

Mais de setenta por cento dos acusados, torturados e justicados por bruxaria foram mulheres. Está por se estudar, sem os preconceitos que misturam machismo com racionalismo, o papel que as mulheres têm desempenhado na transmissão da memória popular, sua obstinada recusa durante séculos da religião e da cultura oficiais. Eram as mulheres que presidiam as vigílias, as reuniões das comunidades aldeãs ao cair da tarde, nas quais se conservam alguns modos tradicionais de transmissão cultural. (BARBERO, 1997: 133).

1.5.6 - Igaçaba

Tira igaçaba do fundo/ alumia os querer' temporal por aí se vê/ curumim lampejá/ curumim lampejá/ varão do dia urutá/ varando aurora/ ui dē mim quē pari no mundo essa história”...

Walter Freitas e João Gomes.

O texto de Igaçaba fala da busca por um corpo, supostamente afogado no rio, onde a natureza toda pára, esperando pra ver o que vai acontecer: “*Cuia leva a vela/ acha o nosso mor'to/ pulo breu da noite/ pula prata dos peixes do mar'/ buia dessas trevas/ vem pulo teu povo/ monta as capivaras/ pulos nó quē demo é nös ingá*”. Também percebe-se, com clareza, os recursos estilísticos lexicais, levando-se em consideração a diversidade de registros lingüísticos que a obra apresenta, principalmente quando busca sonorizar os fonemas indígenas: “*tipiriri diz-que conta/ urutá ia descer' pacoval curaim tanté/ jacundê-jacundá, jacundê-jacundá/ trepu na jia, foi vê maré sem guia/ im bando as uiara ui pegavo zaigara/ u'a juruti foi dizê pras anta dele*”. Mais um exemplo: “*urucurumim quem ãatá/ bilacubau dē manhã/ cururê aarã auati/ 'relampo n'água cunhã tupan/ euzinho 'spiei nhãnhã nhãnhã/ bilacubau mē assombrei/ afogava a tarde no xibiu/ nua pro fundo 'scuro do 'rio*”.

As Igaçabas, na arqueologia marajoara, segundo nos fala Denise Pahl Schaan,²⁹ eram continente para mortos ilustres, enterrados juntamente com oferendas de diversos tipos e objetos pessoais, como adornos de pedras verdes e machados de basalto, bens de luxo importados de regiões distantes.

O padrão básico de ritual funerário consistia na separação da carne dos ossos, provavelmente deixando que o corpo apodrecesse sob o solo, para que depois os ossos fossem limpos e pintados de vermelho. Em seguida eram cuidadosamente colocados dentro de uma Igaçaba decorada, acompanhada por oferendas. (SCHAAN, 2002: 06).

Denise Schaan fala que “vários grupos indígenas acreditavam que a alma do morto está, na verdade, contida nos seus ossos, razão pela qual a carne era desprezada e os ossos eram cultuados” (SCHAAN, 2002).

²⁹ SCHAAN, Denise Pahl. De Tesos e Igaçabas, de Índios e Portugueses: Arqueologia e História da Ilha de Marajó – texto escrito especialmente para a exposição de cerâmica Marajoara do Museu do Forte do Castelo, Belém-Pa, 2002.

1.5.7 - Pixaim

Walter Freitas nos fala que “*Pixaim*” foi encomendada pelo “caboclo Pena Verde”. Ele afirma que a música é um ritual, um ponto de umbanda, um “mantra caboclo”: *“ubá-ubá-que-tambô-que batuque melexa / frecha que flecha caminho quẽ fecha quẽ fecha / pajé sacaca cavalo das água-tabaque / Ô pena ver'de real / 'reio im mata ã matagal / ubá-ubá-que no muque na peia na peia / trôxe que trôsse do fundo as candeia as candeia / trôxe uma pena de arara os incanti quimbundo / Ô pena ver'de 'real / Ponto im ter'rêro ã quintal”*. Na música, os termos indígenas são do autor. Os termos negros vem de João Gomes, poeta, compositor e parceiro nas letras: *“Cantiga pré-tu bangulê / Lê bangola pré-tu no ar'raia / Ia te bréa zamb'olê Bangüê / Ê Zambê d'angola qui më dá / Batu' caxamb'olereiê / Iê serena bo'carinhê chá / Chá tẽ põe na chula um pererê / 'rê ar'riba a xará ã xaxará / zabumba pré-tu-quẽ-bumbá / bum na bumba pré-tu-boi dançar ' / tu tẽ põe nhô pré-t'um pererê / 're tẽ du nõ canto o guaja-rá-ah”*.

Segundo Freitas, “*Pixaim*” é uma visada sobre as dores do povo negro, mas não peca por ser exageradamente ufanista, no sentido da louvação étnica. “Acho que tem uma rara medida de equilíbrio”, diz ele, no sentido de mostrar algo do que o povo negro trouxe e construiu de bom, da mistura com os índios, resultando em outra mistura bem interessante.

O resultado é uma “cultura nascida da interpenetração dos contrários”, segundo Serge Gruzinski, quando se refere à cultura mestiça. Gruzinski diz que um tipo particular de mistura suscitou inúmeros trabalhos: “a mestiçagem das crenças e dos ritos, ou, caso se prefira, o sincretismo religioso” (GRUZINSKI, 2001).

Alguns viram no sincretismo do Brasil uma máscara destinada a disfarçar sobrevivências. Outros, uma verdadeira estratégia de resistência à cristianização, visando salvar, se não os anéis, pelo menos alguns “dedos” do paganismo local (GRUZINSKI, 2001: 46).

Serge Gruzinski afirma que o termo “sincretismo” possui significados múltiplos, até contraditórios, e que pode se aplicar a situações extremamente díspares: “junção de práticas e crenças, paralelismo, mistura, fusão. Na verdade, todas as diferenciações terminológicas traduzem mal a complexidade das situações e sua variabilidade” (GRUZINSKI, 2001).

1.5.8 - Oração da Cabra Preta

Minha Santa Catarina / vou embaixo daquele enforcado / vou tirar um pedaço de corda / pra prender a cabra preta / pra tirar três litros de leite / pra fazer três queijos / e dividir em quatro pedaços / um pedaço pra caifaz / um pedaço pra satanás / um pedaço pra ferrabraz / um pedaço pra sua infância (sua infância é a mulata) / turumbamba no campo / trinco fecha trinco abre / cachorro preto late / gato preto mia / cobra preta anda / galo preto já cantou / assim como trinco fecha trinco abre / quero que o coração dessa desgraçada / é a mulata é a mulata / não tenha mais sossego / enquanto ela não for minha / quero que ela fique cheia de coceiras / pra não gozar nem ser feliz / com outro homem que não seja eu ...

Domínio Público.

A *Oração da Cabra Preta Milagrosa*, como é seu nome original, foi recolhida pelo poeta paraense Bruno de Menezes, que a incluiu em um de seus poemas. Freitas abraçou a idéia de musicar, sonorizar o poema (que contém a oração), porque, como ele mesmo conta, gostou da surpresa do texto, do formato direto e claro, a desmistificação do teor das relações entre pessoas em determinado momento, a proximidade entre amor e ódio, paixão e crueldade.

A Cabra Preta Milagrosa é uma oração de magia negra que reúne ações, atitudes, desígnios malévolos ligados tradicionalmente às trevas. Freitas nos diz que “Turumbamba no campo” significa a contenda entre o amor e o ódio a que se refere todo o poema. A disputa entre as forças opostas na tentativa de conseguir o amor da mulher. Ainda que por artes de magia. Jerusa Pires, em “*O Livro de São Cipriano, uma Legenda de Massas*”,³⁰ fala que “quanto mais indecifrável e misteriosa, maior poder teria a oração, mediando entre o homem e a divindade, e por contraste, quanto mais infernal, mais eficaz” (FERREIRA, 1992).

A Oração da Cabra Preta é uma das orações que estão no Livro de São Cipriano, que, segundo Jerusa Pires, é uma das publicações mais atuantes que alimenta a vida popular brasileira, em suas práticas e imaginações. E afirma:

Percebemos claramente que estamos transitando num mesmo universo: um mundo impregnado de mistério, fantasia e maldição, que passa sucessivamente por oralidade e escritura, um submundo a ser castigado ou abafado, a pactuação que pretende desafiar a eternidade, compensar as agruras desta vida, suas impossibilidades e impotências. (FERREIRA, 1992: 16).

³⁰ FERREIRA, Jerusa Pires. *O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

CAPÍTULO 2

Uma Obra de Arte na Amazônia: Tradução Verbo-Musical de “*Tuyabaé Cuaá*”.

É preciso reagrupar os saberes para buscar a compreensão do Universo. **(Edgar Morin)**

2 - Uma Obra de Arte na Amazônia: Tradução Verbo-Musical de “*Tuyabaé Cuaá*”.

Nua canôa de casca de cobra-grande viajei e à tôa errei por rios e igarapés, ipucas e lagoas perdidas no seio umbroso de nossa floresta, que já nem mais tão nossa é, “caipora mostrava o rumo, curupira tocava o remo”. Assim, pelas à tôas das idas e vindas, na viagem vi a beleza deste novo canto do setentrião brasílico que traz o novo no encantamento do leque dialetal desta bela fusão dos falares de além mar com a língua vernácula autóctone. Com alegria vemos, do munturo espiritual, tremedal de valores que enreda quase que uma nação inteira, irromper este canto bonito e comovente de Walter, João e Antonio Moura, e pedindo a nosso Deus pela continuidade do trabalho que fazem...

Elomar Figueira de Mello.

Todas as formas de criação e manifestação artística na Amazônia, por certo, dialogam com todos os processos construtivos (e destrutivos), como também com os muitos elementos que formam (e deformam) o universo da comunicação, da cultura e da sociedade humana. Segundo Walter Freitas, as artes na Amazônia vem sendo, também, contaminadas e diluídas, niveladas por baixo, transformadas em objetos de consumo. Fragmentadas pelo complexo sistema que as massifica, permitem a interpenetração de muitos códigos culturais, a ponto de trair, ou sair, de suas particularidades e especificidades, fundindo-se e confundindo-se com outras tantas formas de arte, nas suas diversidades. Para o compositor:

A arte verdadeira é aquela que não está interessada em vender um milhão de discos, ou vender um quadro por 50 mil reais. É aquela arte que existe em algum lugar, que acontece pra algumas pessoas, é visceralmente mais verdadeira e não se vende por dinheiro algum. (FREITAS, Revista *Pará Zero Zero* (PZZ), Ano 1, Junho/Julho, 2004).

Dessa forma, marcada por um vocabulário amazônico que fala das riquezas naturais, de seus rios e igarapés, seus mitos e lendas, sua excêntrica gastronomia e artesanato, sua riquíssima fauna e flora, enfim, surge “*Tuyabaé Cuaá*” em forma de música e poesia, apresentando-se com enorme liberdade de composição contemporânea, mas repercutindo toda a amazonidade no que herdamos da diversidade étnica deixada no sangue e na cultura brasileira.

A obra de arte poética e musical de Walter Freitas reconstitui e recria o universo sócio-cultural da região amazônica. Seu rico e variado vocabulário popular, composto de elementos indígenas e africanos (que tamanha contribuição deram à toponímia brasileira), revela a alma e a expressão peculiar do caboclo da Amazônia. Vale lembrar

também o uso de palavras novas, re-criadas e re-inventadas pelo autor e seus parceiros. São os chamados neologismos, expressões que tentam introduzir-se na língua através de uma palavra antiga com acepção nova.

E é dentro de uma linguagem popular, cuja simplicidade é característica dominante (e onde estão também os romances e contos populares), que “*Tuyabaé Cuaá*”, a obra de arte, apresenta-se, impregnada de alegrias, dores, amores, esperanças e desalentos. Para Rosa Assis (1992), é a “linguagem simples, na sua pureza de expressão, no lado pitoresco e na peculiaridade da vida”. Para a autora, esse universo é tão simples, que para ser visto, escutado, sentido, descoberto e reconhecido, não precisa de largas interpretações literárias, mas sim, e tão somente, de pura e simples atenção e sensibilidade à língua viva e direta, tirada da boca do povo. Não é difícil, portanto, como falou Rosa Assis, “descobrir aí os traços de uma filosofia profunda, que só o contato direto com a natureza ministra ao homem” (ASSIS, 1992).

Apresentaremos agora as oito letras das músicas do CD “*Tuyabaé Cuaá*”, com seus aspectos fonéticos, lexicais e culturais, re-criados pelo autor - este viajante das letras, poeta iluminado de versos certos e frases caras – e as oito melodias (partituras) das músicas, onde buscaremos codificar e decodificar seu processo criativo e artístico que envolve, entre tantas coisas, as possibilidades da liberdade, da comunicação, da expressão e da identidade. Em entrevista concedida a mim, no Instituto de Artes do Pará (IAP), em janeiro de 2008, Walter Freitas fala de sua obra.

Para a identificação gráfica da maneira de falar dos caboclos amazônicos, que misturam ao Português termos de origem africana e indígena, originando sortida série de alterações fonéticas características, são utilizados nos textos das músicas de Walter Freitas, de forma bem definida e diversa, algumas vezes do original, os seguintes sinais: (‘) O apóstrofe registra a pronúncia sempre vibrante de “r” (herança da língua tupy) em qualquer circunstância fonética, mesmo em início de palavra. Também é usado para marcar a supressão de fonemas; (¨) O trema expressa a pronúncia do “o” ou do “e” com seus valores originais e não como se fossem “u” ou “i”; (ê) O circunflexo sobre o “e” marca a transformação do ditongo “ei” em uma vogal fechada, pela eliminação da vogal “i” (jaquêra, ao invés de jaqueira); (ˇ) O circunflexo invertido ocorre com a mudança simples da vogal “o” em “u” (cumo, ao invés de como), mas serve principalmente para designar a modificação do ditongo “ou”, resultando uma pronúncia diferenciada do final da palavra, com um som indefinível colocado entre os sons das vogais que o compõem (flechu, ao invés de flechou).

2.1 – *Hei, Sapecuim (Walter Freitas e Antônio Moura)*

Ouço este um chamar' chamar ê/ paresque uma guer'ra pra banda dẽ marabá/ cumo as jaquêras car'regu/ ã joga tanta fruta ã flur'/ vem lá das ilhas cutijuba é lá/ ser'pente cabra preta búfala/ teu seio asa de pássaro flechu/ 'roçu meu bronze é a flecha não quebru/ 'Raimundo vem cá/ sabe essa lição/ a vida entor'tu/ cuiêra dõ chãõ/ mas fincu 'raiz/ nõ meu coração/ a vida faz mel/ e enter'ra o fer'rão/ passa já pra dentro, Birr'ro/ vei' cunhado aqui me em'redá/ vaçuncê fez festa é cum quem/ cum Per'rpétua da Gueiomar/ num vai aprendê 'rubá/ 'scuta 'scuta este-um chamar/ ei andar' andar' andar' ê/ vento crina cio cavala vela 'riba o mar'/ 'strêla 'strala o temporal/ 'sporas dẽ areia é sal/ um tapajós cor're im teus olho adeus/ adeus teu 'riso a 'roça nõ luar'/ fer'vura dẽ urucum no coração/ hei tchê pra o bruxo sol tẽ enfeiticar/ hei sapecuim!/ Antônio Antoniõ/ pros fim dos confim/ quem "nós" invocu/ a mor'te cauim/ moquém "nós" iscu/ hei sapecuim! A bicha gritu/ água assombrada bota/ um piu sar'ta da tucêra/ vu pras cabiceras, ver'gel/ jamachy, agõro ã chapéu/ ar'ma dõ lugar' dur'mil/ vembora pir'ralha psiu...!/ 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 'speraná, madrugõ/ as 'strada maracangal'lha/ antãõ tu cai sabe o mocó do mar'/ 'riba a pedra branca?/ alua só/ no coração fundo perau/ toca mea pir'ralha e alua fiau 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/ os pissual mẽ enfeza ah eu mẽ enfezei/ fulha dẽ cruana, as mazela quẽ eu já sur'rei/ meu beijo a flür dõ piquiá/ ã um fogo ai mẽ sova peia/ fico no meu guamã dos meus guamás/ andar' detrás cumo as condêxa, axi!/ Dera tudo os incanto pur' teus ais/ mas este-um tempo foi quando eu mor'ri/ Andar detrás cumo as condêxa, axi! /fico no meu guamã dos meus guamás/ os paricêro a-bom/ band-caboquêro/ choremo este-um tom/ João bronz' festêro/ sej' lovada a dur' qu' nós nunca pesquem'/ nem num desvendem'/ nem chamemo amur'/ fêmea madrugada prenha/ desovu na mão d'aurora/ antãõ quem nasce é o dia, a manhã/ ã já vai num võ de acauã/ se aligeru pros 'gapó/ dançaderero um carimbó.../

“Ouço este um chamar’ chamar ê/ paresque uma guer’ra pra banda dẽ marabá”. A guerrilha do Araguaia e tantos outros fatos da história social e política, na Amazônia, como os massacres de índios e camponeses, permanecem abafados, esquecidos. Freitas e Moura não tinham intenção de narrá-los em *Tuyabaé Cuaá*, pois esse não era o foco. Contudo, sentiram necessidade de incorporar tais fatos no contexto da obra, talvez para manter viva a memória e a lembrança dos episódios.

Poesia popular, Memória e esquecimento andam juntos. Se chamarmos de tradição uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir e a se transformar, num movimento sem fim, ou pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação, veremos que aí se formam com muita razão os “buracos” do esquecimento. Se a poesia popular é memória e recriação, lembrança intensa de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam em processos contínuos, cresce de importância a avaliação do fenômeno: a falha da memória. (FERREIRA, 2003: 91).

Se contrapondo aos versos iniciais, fora dessa “região de sombra”, como argumenta Walter Freitas, uma imagem poética, que segundo ele, é o “lado positivo da foto”: “*cumo as jaquéras car’regu/ ã joga tanta fruta ã flur*”. Como boa essência florestal, diz Freitas, “porque não falar das Jaqueiras, cheias de flores e frutas, que marcam um tempo novo, uma mudança, um passo adiante?”. (FREITAS, 2008). As Jaqueiras, que chegam a ultrapassar vinte metros de altura, produzem frutas de qualidades apreciáveis, são comuns nas planícies chuvosas da Amazônia e freqüentes nas proximidades das casas, nesta região. De saída, percebe-se que o que parece estranho no texto de Freitas (aquilo que parece não ter ligação nenhuma com a frase anterior) é, na verdade, intencional, pois segundo ele mesmo afirma, existe uma prioridade, em determinados momentos, ao formato musical assumido pela letra, com imenso respeito ao papel que representa o canto, em “*Tuyabáe Cuaá*”.

“*Vem lá das ilhas cotijuba é lá/ ser’pente cabra preta búfala*”. A Ilha de Cotijuba,³¹ nas proximidades de Belém do Pará, aparece no texto também com o objetivo de contextualizar, conceder uma referência de localização. Freitas diz que pode ir além e deslocar essa narrativa pra outros espaços, contudo, Cotijuba é uma referência que vai estar lá, na retina do narrador, em sua experiência, em sua vivência. Segundo ele, talvez seja o seu “norte”. Ele afirma:

O que vem das ilhas, que podem ou não incluir Cotijuba, é a notícia, a palavra, o som que nasce desta vida amazônica, cotidiana, que de repente está rompida, quebrada por uma guerra absurda, pela qual dez mil homens saltam sobre a floresta para perseguir nem cem guerrilheiros.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

A serpente, a cabra preta e a búfala entram aqui como metáforas acerca da mulher. Para o autor, “são metáforas encantadoras, selvagens, sexuais”. (FREITAS, 2008). É o desejo de Freitas se presentificando na obra, onde a sutileza, a atração, o aconchego, o leite e o mel, a força e a carne, segundo palavras dele, deveriam estar sempre aí. E afirma estar consciente de que estes vocábulos, que entram como adjetivos apostos em alguém, em alguma mulher, talvez, pareçam estranhos. Mas é exatamente o que quer, enquanto criador. E enfatiza: “por isso são bons pra mim”. (FREITAS, 2008).

³¹ A Ilha de Cotijuba está localizada ao norte do Brasil, às margens da Baía do Marajó, na cidade de Belém, capital do Pará.

São os vieses da paixão, na obra de Freitas. Os momentos, as diversas formas de enxergar a pessoa amada. Para ele, trata-se de uma descrição meio que naturalista da pessoa que está ali, no dia a dia, abraçada ao violão, roçando a sensualidade do seio em seu bojo, mas que também é vista de uma forma mais metafórica, através desses ícones da natureza em volta: *“teu seio asa de pássaro flechu/ roçu meu bronze ã a flecha não quebru”*. Temos aqui uma metáfora que relaciona o seio da mulher amada sucessivamente com uma asa de pássaro e com uma flecha em movimento, atirada contra o violão. Argumenta o autor: “sua beleza não se perde, sua maciez e consistência não se quebram, não se rendem a esse contato”. (FREITAS, 2008).

Surge agora uma metáfora da vida: *“Raimundo vem cá/ sabe essa lição/ a vida entor’tu/ cuiêra dö chão/ mas fincu ‘raiz/ nõ meu coração/ a vida faz mel/ e enter’ra o fer’rão”*. A cuieira é uma planta que dá a cuia. Raimundo é o próprio autor, que se chama Raimundo Walter Freitas. E ele nos explica que: “do chão é uma forma descritiva que aproveita a ligação com a terra, da vida com a terra, saindo dela, como a cuieira, entortando, mas que também acode ao coração, que faz mel, nos bons momentos, mas enterra o ferrão, nos maus, como as abelhas”. (FREITAS, 2008). O pé de cuia é uma árvore que tem os galhos e ramos todos enroscados, tortos. A vida, segundo nosso autor, é torta, mas finca raízes bem profundas no coração. Os dois lados da moeda estão expostos nesta frase.

“Passa já pra dentro, Birr’ro/ vei’ cunhado aqui me em’redá/ vaçuncê fez festa ã cum quem/ cum Per’rpétua da Gueiomar/ num vai aprendê ‘rubá/ ‘scuta ‘scuta este-um chamar”. Esta simbiose com a região amazônica resulta, naturalmente, na defesa de sua cultura e de seu povo. Os personagens de Freitas, os heróis, em geral, nem sempre são fictícios. Muitas vezes são retirados de situações vividas no real, no dia a dia das pessoas conhecidas e até familiares. Bir’ro, por exemplo, era o apelido de Freitas, quando menino. Nesta frase, Raimundo escuta uma lição de vida, porque “fez festa” (manteve contato íntimo) com Perpétua. A reprimenda, explica Walter Freitas, “inclui um aviso para que o filho não vá dar para o que não presta, ou seja, não vá virar ladrão”. (FREITAS, 2008). Um corte, nesta seqüência, traz de volta o “chamado” que motiva o deslocamento periódico dos caboclos.

Em *“Hei, Sapecuim”*, os verbos no tempo presente: *“ei andar’ andar’ andar’ ê”*, sugerem com muito mais excelência, como nos fala o autor, “a presença, o sentido de presente que se pretende dar às personagens”.(FREITAS, 2008). *“Vento crina cio cavala vela ‘riba o mar”*. Freitas nos fala que “cavala”, tanto pode ser um peixe, que existe na

Amazônia, como pode ser também, neste caso, uma liberdade poética que transpõe a palavra cavalo para o feminino, inaugurando-se um neologismo e lançando-se uma percepção imagética do cavalo à beira do mar. Estão incluídos nesta imagem poética o vento, a crina, etc. *“Strêla ‘strala o temporal/ ‘sporas dē areia ã sal”*. Aqui temos uma visão do céu e do mar, na seqüência de um bom tempo, a que se segue uma tempestade.

Embora ainda se percebam estrelas no céu, o temporal desaba. É uma descrição, a respeito dessas mutações do tempo, que ocorrem muito rapidamente na Amazônia. Uma tempestade no mar, mas marcada por essa dupla visão do céu, em meio a qual ainda se podem ver estrelas.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Voltando à imagem do cavalo, a metáfora anterior, ela é completada agora com a inclusão de esporas (de areia e sal). Para o autor, areia e sal são elementos que castigam, ferem, como esporas do tempo ou da vida. São símbolos do sofrimento.

“Um tapajós cor’re im teus olho adeus/ adeus teu ‘riso a ‘roça nõ luar”. Uma roça no luar, para Walter Freitas, lembra o riso da mulher. São benefícios comparados metaforicamente, em dois planos distintos. Para ele, a roça, essa vitória da sobrevivência, é a forma mais terna, talvez, de louvar o riso da mulher amada. O rio Tapajós fica pra trás. Há imagens de partida em todo este trecho. *“Fer’vura dē urucum no coração”*. O urucum, condimento de coloração vermelha usada em pintura corporal pelos índios, deve ser fervido. Suas sementes devem ser debulhadas e postas na água, para ferver e, em seguida, servirem de condimento. Na verdade, acredito que a fervura do urucum é a metáfora do vermelho, do calor, das cores quentes relacionadas com uma terra fria na qual de repente surge um elemento novo, o elemento que gera a vida. Freitas fala a respeito:

Acredito que a comparação venha pelo vermelho do urucum, pelo vermelho do sangue. O coração ferve. Os subterrâneos da emoção, do pensamento, a vida se cristalizando em reações íntimas. Pode ser a vida se resolvendo (ou se revolvendo) no íntimo de uma pessoa, como a fervura do urucum. Calor, temperatura, fogo, vermelhidão, as decisões prestes a se transformarem em ações, em luta.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Hei tchê pra o bruxo sol tã enfeitiçar/ hei sapecuim!/ Antônio Antoniõ/ pros fim dos confim/ quem “nós” invocu/ a mor’te cauim/ moquém “nós” iscu/ hei sapecuim! A bicha gritu”. Freitas fala que o bruxo tem a capacidade (ou função) de

enfeitiçar e que o sol lança sobre as pessoas que lhe compete, o dardo da vida, a perspectiva do enfrentamento. E enfatiza: “no sol, o momento não é de reflexão, repouso, mas de atividade, luz, sim, iluminação, resolução, visão das coisas, reação a elas”. (FREITAS, 2008). Hei tchê é mencionado aqui como um dos gritos incluídos na lenda do Mapinguari, que perde os homens e devora suas entranhas no mais recôndito da floresta. A morte é a bicha que gritou, lá do longe. A morte, comparada com a figura do Mapinguari, arma moquéns, coloca iscas para atração dos homens. Algumas explicações do autor:

A morte é comparada com o Mapinguari, na realidade. Hei Sapecuim é o grito do Mapinguari, no ato de perder os homens, os caçadores, os seres indesejáveis, as ‘personas non gratas’ para a floresta. Nessa questão dos nomes, há uma brincadeira paralela, oculta na letra. Fiz questão de que as três personagens levassem os nomes de meus dois parceiros, junto com o meu. Cada uma dessas personagens entra em uma fase da música. O Raimundo é chamado a aprender essa lição de vida – a vida faz mel e enterra o ferrão. Antonio deve compreender como a morte nos chama e nos espera, como ela grita por nós, lá adiante. E João deve festejar e louvar a dor que o homem simples nunca chama de amor.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

A morte, na letra da música, é quem nos invoca, lá “dos fim dos confim”. Cauim é uma bebida indígena. Para Freitas, a morte, como o cauim, também nos embriaga, nos surpreende com armadilhas. Segundo ele, “a morte nos chama e atrai para os finais, para os longes, os distantes. É para lá e para ela que todos caminhamos. E a seu chamado”. (FREITAS, 2008).

“Água assombrada bota/ um piu sar’ta da tucêra/ vu pras cabiceras, ver’gel/ jamachy, agôro ã chapéu/ ar’ma dô lugar’ dur’miu/ vembora pir’ralha psiu...”. Quando perguntado se o termo “assombrada” se referia à presença da bota no rio, se seria um imaginário místico, Freitas respondeu: “acredito que essa interpretação possa ser considerada correta. Os botos assombra na água. Mas a imagem é mais precisa se se disser que a própria água é uma bota”. (FREITAS, 2008). O “piu” que salta da “Tucêra” também assombra:

Imagine uma noite, o escuro, a beira do rio, os pios desconhecidos saltando da floresta. Quanto à alma do lugar, o que será? Cada lugar deve ter a sua, eu acredito. Talvez formada pelas intenções, desejos, projetos, sonhos das pessoas.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Outra personagem é introduzida na estória, agora: a pirralha. O autor relata que vai haver uma partida e ela deve seguir junto. Cabeceiras são os começos, como as cabeceiras dos rios, onde nascem eles. Podem ser os princípios de nós mesmos, segundo Freitas. Trata-se de uma volta? De um retorno? Provavelmente, diz ele. E continua: “o ‘Jamachim’ caracteriza os teus haveres, o que tu carregas, aquilo que levas contigo de volta, sendo o ‘agouro’ a possibilidade de que leves entre tuas coisas algo de ruim, algum presságio desagradável. Esse retorno pode ser que reúna as idéias de cabcêra e fins dos confins...”. (FREITAS, 2008).

“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, madrugada/ as ‘strada maracangal’ha/ antão tu cai sabe o mocó do mar’/ ‘riba a pedra branca?/ alua só/ no coração fundo perau/ toca mea pir’ralha e alua fiau babau”. Aqui começa o momento musical do Boi, ritmo folclórico constante na Amazônia. Freitas comenta que muitas dessas frases foram, primeiro, cunhadas de toadas tradicionais de bois-bumbás e depois relidas, transformadas poeticamente por ele. Faz questão de dizer que:

Urrar, por exemplo, fazer a terra tremer e várias outras são imagens recorrentes nesse tipo de toada. Todo amo de Boi utiliza de uma forma ou de outra e seus seguidores e copiadotes também. Aqui, é preciso atentar para a forma como elas são recriadas, de forma crítica. Essa história de urrar debaixo da canoa é uma referência aos bichos do fundo, aos cavalos marinhos, seres encantados, etc.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Ele fala que neste trecho da música, quem treme é a lua e não a terra. É por isso que o Dragão de Jorge está lá, incorporado como um elemento desse boi-bumbá fantástico. E quando a lua treme, ilumina o curral. A relação do luar inundando a festa é direta, acrescenta Walter Freitas.

É o veludo que recobre a figura do boi-bumbá. O meu veludo, o veludo do meu boi. Esse veludo vem muitas vezes enfeitado de estrelinhas. Aqui a imagem é de que uma estrelinha no céu aceite o pedido feito pelo amo para cair no veludo do seu boi. Digamos que este amo, muito ‘pávulo’, quer que uma estrelinha de verdade caia para enfeitar o veludo do seu boi.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Esperançar, aqui, entra como um neologismo, com o sentido de espera, de esperar. “É como se o amo fizesse o pedido à estrelinha e marcasse um lugar, um ponto de encontro para que ela desça até seu boi”. (FREITAS, 2008). Quanto a madrugar na estrada de Maracangalha, Freitas nos fala que trata-se de uma proposta de encontro

marcado em um determinado ponto. Ele diz que o lugar foi pinçado de um lugar existente em Belém, mas vem transformado poeticamente, para se tornar em um ponto qualquer em qualquer lugar não definido. Segundo ele, essa estrada levaria para esse lugar de encontro, o “Mocó do Mar”. Ele fala do fundo do rio, o “fundo perau”:

Quanta coisa boa e ruim está guardada nesse fundo, no fundo desse coração, desse rio. O que pode vir de lá? É um espaço para onde as coisas, a própria vida converge, e um lugar de onde podem saltar abismos, mistérios, botos, seres encantados...

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Nosso autor explica que, na verdade, o fundo perau do coração de sua pirralha, no momento do encontro, deve ser tocado pela estrelinha. É como se o amo quisesse transmitir ou presentear sua pirralha com a experiência da visão desse encontro. Esse trecho não deixa de passar a noção de um ritual de passagem, um ritual de iniciação, como se nesse instante e com essa providência o boi passasse das mãos do amo para o domínio de sua filha, como um processo de transmissão de conhecimento.

“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”. Para Walter Freitas, a imagem de São Jorge é sempre bem vinda, mas ele mesmo diz que esse cavaleiro pode ser visto como o próprio tempo: “olha o tempo de novo. Serenou na lança, dormiu na lança, esperou longas idades. É uma imagem boa para a passagem do tempo”, (FREITAS, 2008). Para ele, o tempo é quem fere. O tempo dança em sua passagem, dança sempre. Com relação ao verso “espada, tu luz, ai de mim”, Freitas fala que tem o sentido de luzir, espalhar luz, rebrilhar. É ainda o tempo agindo, passando, luzindo. O ai de mim, explica o autor, é uma sugestão de perda em relação a essa passagem.

Lembremos que este São Jorge está configurado como o tempo, apesar da imagem fazer o jogo e lançar mão dos elementos de conotação do santo, seus apetrechos, sua luta com o dragão, etc. O tempo é isso, reluz, rebrilha, é o raio da noite e o negror do dia, o contraponto, a nota dissonante, o elemento transformador.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Vimos que o negror (não negro) do dia é ainda o tempo, como foi o raio da noite. É o elemento de transformação. O ‘rumpi’ a que se refere o texto, é um dos tipos de tambor usado em terreiros de cultos africanos. O tempo, para Freitas, é um rio

pequeno, de fato, para os anseios dos homens e para sua grande necessidade de travessia: “porque percebo que o tempo é calmo. Açodados são os homens. O tempo é amigo. O tempo sempre espera”. (FREITAS, 2008).

“Os pissual mẽ enfeza ah eu mẽ enfezei/ fulha dē cruana, as mazela quē eu já sur’rei”. A folha de cruana serve para ‘surrar’ as mazelas. As benzedadeiras ou rezadeiras são comuns na região amazônica. Com um galinho de planta, e eu lembro mais da arruda, elas realizam suas orações.

As rezadeiras são uma recorrência na cultura brasileira e amazônica. Nas décadas de 50, 60 e 70 eram mais fáceis de encontrar, mas é ainda uma cultura que deve estar sendo preservada em vários lugares da região. Com folhas de variados tipos, raminhos de folhas, elas benzem mazelas de todos os tipos. A cura é incrivelmente rápida em alguns casos. Eu mesmo cheguei a experimentar os resultados dessa habilidade, de uma forma quase inacreditável.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Meu beijo a flür dō piquiá/ ě um fogo ai mẽ sova peia”. A frase fala da qualidade do beijo, uma qualidade que atrai, que prende. Comparado à flor do piquiá, é uma isca, decerto, uma vez que esta é cara a alguns animais, como afirma Walter Freitas. Quanto à sova do desejo, esta é a punição em si mesma. Não se trata de autopunição, mas de um fato. O fogo, aqui, diz Freitas, está claramente ligado ao desejo, sim.

“Fico no meu guamã dos meus guamás/ andar’ detrás cumo as condêxa, axi!/ Dera tudo os incanto pur’ teus ais/ Mas este-um tempo foi quando eu mor’ri/ Andar detrás cumo as condêxa, axi! /fico no meu guamã dos meus guamás”. Walter Freitas afirma que o povo amazônida é muito de tomar este tipo de decisão, o de ficar, permanecer, voltar para seu lugar de origem, manter as ligações, festejar as raízes, retomar a vida na beira do rio, após as enchentes. Ele diz que, talvez pelo tamanho das distâncias, as migrações são mais internas, salvo engano, do que no rumo de outras regiões. Com relação ao amor, está aqui claramente estabelecida a perspectiva de retorno, embora, diz o autor, “aquele seja um tempo em que a pessoa se sentiu morrer, não necessariamente uma morte ‘ruim’, vamos dizer assim”. (FREITAS, 2008). Para ele:

Ficar no Guamá, não voltar. Aqui deve-se notar que há uma sugestão de retorno ancestral também, ou seja, muitos de nós descendem de pessoas que abandonaram suas aldeias ancestrais e se embrenharam na Amazônia. Minha família é um caso típico, na parte de minha mãe, cujos pais vieram do Ceará para os seringais do Acre. O amor é proibido, nesse caso, apenas porque esse retorno se configura quase impossível. Trata-se de um amor perdido.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Os paricêro a-bom/ band-caboquêro/ choremo este-um tom/ João bronz’ festêro/ sej’ lovada a dur’ qu’ nós nunca pesquem’/ nem num desvendem’/ nem chamemo amur”. Freitas concorda que neste trecho, o amor é colocado como sinônimo de dor. Mas enfatiza que estas personagens nunca tratam o amor por esse nome. Segundo conta, é o querer, ou coisa que o valha. A palavra amor, neste caso, é meio proibitiva, mas acredita que: “não quer dizer que o final das estórias de amor deva sempre ser infeliz”. (FREITAS, 2008).

“Fêmea madrugada prenha/ desovu na mão d’aurora/ antão quem nasce é o dia, a manhã/ ã já vai num vô de acauã/ se aligeru pros ‘gapó/ dançaderero um carimbó...”. Um novo dia vai chegar e ele caminha em direção aos igapós:

Os igapós costumam ser áreas alagadas próximas às margens dos rios. O dia se aligeira pro igapó. Da terra firme para o igapó. Mais uma vez se consubstancia a junção entre os dois elementos e a presença do homem nesse liame, nesse limite entre a terra e a água.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

O carimbó, no final da música, entra como motivo unicamente coreográfico, diz o autor. O Vôo do acauã é uma imagem poética e a madrugada está prenha do dia: “desova nas mãos da aurora como que nas mãos de uma parteira. É o dia que nasce, com certeza sempre trazendo essa perspectiva e essa possibilidade de uma esperança a mais, uma certeza a mais”. (FREITAS, 2008).

2.1.1 – Hei, Sapecuim – Parte Musical

Hei, Sapecuim é escrita na tonalidade de Mi menor, e os cromatismos dentro desta tonalidade menor conferem à melodia um caráter ‘misterioso’. No início da peça houve uma tendência, ou uma certa intenção do autor para o compasso 4/4, embora as divisões mais rápidas da melodia nos finais de frase, também nas notas longas e nas fermatas poderiam levar ao recitativo e a uma maior liberdade de notação. Mas acabei mesmo escrevendo em compasso quaternário. O segundo movimento está escrito em 6/8, mas Freitas gosta e sugere que ela poderia estar em compasso ternário simples 3/4, o que caracterizaria uma espécie de “samba de pé-quebrado”, numa análise feita por ele.

No terceiro movimento, Freitas parte das células rítmicas mais originais do boi-bumbá, pra chegar a esses resultados diferenciados, depois de uma série de interferências nos padrões normais. E diz: “o boi possui muitas formas rítmicas, algumas delas estão se perdendo porque os bois dos músicos populares pasteurizaram ou estão aos poucos pasteurizando a riqueza rítmica dessa manifestação”. (FREITAS, 2008). Mário de Andrade, em “Danças dramáticas do Brasil”,³² apresenta melodias de boi-bumbá do Pará em diferentes compassos simples: “Dobrado de Marcha”, um boi tradicional de Belém em quaternário (4/4), “Batismo do caboclo”, “Fugida do boi” em ternário (3/4), “Poeirou, poeirou”, “Acende a lanterna” e “Curral do boi canário” em binário (2/2). Mário de Andrade também recolhe, neste livro, textos originais do boi-bumbá “Pai do Campo”, de Belém do Pará. Ao falar da sincopa, utilizada na melodia, Freitas afirma fazer parte desse jogo, dessa brincadeira, parte dessa interferência a que se aplica com o maior prazer. Isso tudo, diz ele, “é fruto dessa intenção de enriquecer os temas, buscar variantes e variações”. (FREITAS, 2008).

O sincopado brasileiro é rico. O que carece, pois, é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Villa-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. (ANDRADE, 1962: 37).

³² “Danças dramáticas do Brasil”, Obras Completas de Mário de Andrade, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959.

HEI, SAPECUIM!

WALTER FREITAS & ANTONIO MOURA

The image displays a musical score for the piece "Hei, Sapecuim!". The score is written in a single system with ten staves, all using a treble clef. The key signature consists of one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of rests and ties throughout the piece. A double bar line with repeat dots appears in the eighth staff, followed by a change in the rhythmic pattern. The score concludes with a final melodic phrase in the tenth staff.

The musical score on page 60 consists of eight staves of music. The top staff is a melody with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second staff continues the melody with some rests. The third and fourth staves feature a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and eighth notes. The fifth staff continues this accompaniment. The sixth staff has a first ending (marked '1.') and a double stop (marked 'DC E'). The seventh staff continues the accompaniment and has a double stop (marked 'DC E'). The eighth staff is a final melodic line with a double stop (marked 'FIM').

2.2 – Tiã Tiã Tiã (Walter Freitas e João Gomes)

Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Também toContigo mamBurocô / RumBoleroLero tango e agogô / ChulambaD'Angola conga nagô nagô / Burundum / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quê mê guar'da a pele d'África a cor' / Quê mê dá Jamayca e eu toco tambor / Badauê / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / No tam-tam só digo bumba de amor' / AtaBaQuerendo eu bumBobador' / EcoLongoLógiComo uma flor' / ABrisando Vem Tostado de odor' / Quê per'fuMentina Clemente tiã tiã tiã / Tiã Tiã Tiã / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Afoxé pandeiro coco e bongô / Vigilengo nego ai soy pescador' / Tocador'malungo o Walter' cantou / Todo o canto vindo fundo cantor' / Soy brasileño lindo / Soy brasileiro lindo / Sou cabano lindo e toco tambor' / Birimbau birimbo zambi mandou / Orereraíá nana me ensinou / Salve os preTudinhos, salve o amor' / MacumBadalanDom de cantador' / Oxalá mê deu e agora eu lhes dou / Saravá / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / E toco tambor' e toco tambor' / Seu 'riba ensinou eu toco tambor' / E toco tambor' e toco tambor' / E toco tambor' e toco tambor'...

Em *Tiã Tiã Tiã* não existe o circunflexo sobre o (e), que marca a transformação do ditongo “ei” em uma vogal fechada, pela eliminação da vogal “i”. A montagem e desmontagem das palavras é a característica básica dessa letra, de simples entendimento mesmo para quem não possui o traquejo das peculiaridades da região.

Tiã Tiã Tiã, sem dúvida, traduz um sujeito consciente de estar situado numa diversidade, em toda uma variedade étnica. Walter Freitas afirma que essa letra é a única em que o sujeito olha de fora e se vê a si mesmo, misturado com todos estes elementos. Ele aproveita aqui, também, para falar um pouco sobre a “poemática” de seu trabalho, e o classifica em três divisões: a do Waldemar Henrique (compositor paraense) enquanto formação erudita, que se debruça sobre os temas (uma escola, na verdade, liderada por Vila-Lobos, Mário de Andrade, etc.) a do Ruy Barata e Paulo André Barata (poetas e compositores paraenses) dos elementos mais próximos de alguém que vai lá e olha, colhe e os transforma; e a sua própria ótica, que é usar o sujeito não a partir de um crivo erguido por ele, mas como personagens que falam eles mesmos, muito mais na linha do Dalcídio Jurandir e procurando preservar as falas originais.

“Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Também toContigo mamBurocô / RumBoleroLero tango e agogô / ChulambaD'Angola conga nagô nagô”. Angola é um elemento muito presente em nossa formação nacional,

diz Freitas. “As palavras foram reunidas com a intenção de extrair uma sonoridade. Congas são tambores, atabaques. Nagô é também outro elemento de presença muito forte nessa relação entre Brasil e África”. (FREITAS, 2008). Quando indagado se ele, o Walter Freitas, é um exemplo de brasileiro lindo, aquele que guarda na pele, na alma, a identidade africana e indígena, ele imediatamente respondeu: “Sem dúvida. Esta letra, a única no CD sem partes escritas por mim (eu apenas reduzi, recortei e montei o poema original) foi escrita por João Gomes em minha homenagem e dada a Luli & Lucina para que musicassem. Eu me intrometi e compus a música que elas nunca fizeram”. (FREITAS, 2008). E termina concordando que, neste caso, o narrador não é apenas um personagem criado. “Somos nós mesmos falando desta diversidade e de uma beleza que se aplica a todos nós”. (FREITAS, 2008).

Não é possível compreender o Brasil sem refletir sobre as etnias da nossa formação e mestiçagem da nossa cultura. (FARES, 2003: 121).

“Burundum / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor’ / Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quë më guar’da a pele d’África a cor’ / Quë më dá Jamayca e eu toco tambor / Badauê”.

Burundum é uma sonorização, a partir de elementos incluídos na letra de “Pixaim”, outra música do CD *Tuyabaé Cuaá*, e tem a ver com perfumes, odores, cheiros, diz Walter Freitas. Badauê também é uma sonorização, mas que apresenta em si mesma outros vocábulos (deserto parece ser o significado). Para o autor, é uma coisa meio que aberta para os lados da Bahia. Na junção de catuMaracasCatáxangô, vemos as maracas, cascata, xangô e catu, que é um termo Tupi. Freitas nos fala que significa tudo que há de bom na realidade Nheengatu³³. E acrescenta: “é um dos nomes da minha primeira filha. Como esta letra foi feita pelo João em minha homenagem, entendo a citação por aí, mas sem deixar de atestar que o vocábulo administra mais uma vez aquela lição de fusão de culturas e etnias”.(FREITAS, 2008). Como falei anteriormente, aquilo que Serge Gruzinski (2001), chamou de “mestiçagem”: a mistura dos seres humanos e dos imaginários.

³³ O Nheengatu, também conhecido como nhengatu, língua geral da Amazônia, ou ainda pelo nome latino *lingua brasilica*, é uma língua do Tronco tupi, da família Tupi-Guarani. É a língua materna de parte da população cabocla do interior amazônico, além de manter o caráter de língua de comunicação entre índios e não-índios, ou entre índios de diferentes línguas. (www.wikipédia.org).

Freitas aproveita para explicar que o texto de *Tiã Tiã Tiã* fala quase que exclusivamente da presença negra em nossa realidade. Segundo ele, as relações podem ser estabelecidas por esse ângulo: uma frase destaca o lado místico, a seguinte a cor preservada, no sentido mais amplo que se possa conceber e a terceira acrescenta à música a relação musical do Brasil com a Jamaica.

“Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor’ / No tam-tam só digo bumba de amor’ / AtaBaQuerendo eu bumBobador’ / EcoLongoLógiComo uma flor’ / ABrisando Vem Tostado de odor’ / Quê per’fuMentina Clemente tiã tiã tiã”. Algumas citações feitas aos bois-bumbás são, de fato, a presença de um momento na realidade de Belém. Segundo Freitas, uma época em que essa cultura do boi era muito forte. É época em que grande parte dos compositores de Belém chegou a sonhar em ser “amo de boi”, usou fitas coloridas penduradas nos cabos de seus violões e chapéus de palha enfeitados, aprendeu toadas e copiou muito os “amos”. Ele nos diz que o centro do verso: “no tam-tam só digo bumba de amor” pode não ser o boi, mas o amor. E o boi bumbando em volta. Vemos claramente as palavras: taba, atabaque, querendo, bumba, dor, ecológico, longo, lógico. Vemos aqui, também, uma saudação à natureza: o vento vem soprando como a brisa, tostado a pele, os cheiros de mar, os perfumes de água, sobre nós, na visão de Walter Freitas. Clementina de Jesus também é citada em meio aos neologismos: queperfumentinaclemente tiã tiã tiã. Para o autor, “falar de essência é falar de cheiros”. (FREITAS, 2008).

“Tiã Tiã Tiã / Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor’ / Afoxé pandeiro coco e bongô / Vigilengo nego ai soy pescador’ / Tocador’malungo o Walter’ cantou / Todo o canto vindo fundo cantor”. Vigilengo é quem nasce na Vigia, cidade próxima de Belém. Vigilenga é um tipo de embarcação que existe na Vigia. Malungo, explica Freitas, é companheiro, parceiro. “Trata-se de uma palavra de uso no nordeste, sutilmente copiada da obra de Elomar pelo João. O Elomar usa muito. Não existe na Amazônia”. (FREITAS, 2008). Mas, neste caso, o tocador malungo é, sim, Walter Freitas.

“Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo / Sou cabano lindo e toco tambor’ / Birimbau birimbo zambi mandou / Orereraíá naná me ensinou / Salve os preTudinhos, salve o amor’ / MacumBadalanDom de cantador’ / Oxalá më deu e agora eu lhes dou / Saravá”. Neste trecho está cunhado o verbo “birimbar”, de tocar ‘birimbau’, diz Freitas. Zambi é personagem Africano, líder de Quilombo. Orereraíá é um som. Mais uma vez a

presença forte da sonorização das palavras. Quanto ao Naná, nosso autor fala: “trata-se do Naná de Vasconcelos. O João menciona alguns percussionistas. Os letristas que não tocam instrumento gostam muito dos percussionistas. Naná ensinou a tocar”. (FREITAS, 2008). Macumba, badalando, dom de cantador, Oxalá e Saravá, esta, uma saudação própria da Umbanda. Freitas nos fala que Oxalá, enquanto Orixá dos cultos afro, sofre uma sincretização com Jesus Cristo. Segundo ele, seria o mais importante dos Orixás. Serge Gruzinski (2001), diz que “diversos rituais sincréticos parecem manifestar uma espécie de ‘equilíbrio instável’, embora durável, entre tradições diversas, e não tanto estados definidos e facilmente repertoriáveis”. (GRUZINSKI, 2001).

“Soy brasileño lindo / Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor’ / E toco tambor’ e toco tambor’ / Seu ‘riba ensinou eu toco tambor’ / E toco tambor’ e toco tambor’ / E toco tambor’ e toco tambor”. A palavra brasileiro, em Espanhol, veio com o desejo de ampliar os horizontes, diz Freitas. “De estabelecer um contato lingüístico sem tentar impor nosso idioma, mas aceitando a língua americana, aceitando o castelhano dos irmãos”. (FREITAS, 2008). Ao falar dos tambores, nosso autor concorda que fazem parte de nossa alma, sobretudo negra. Como ele mesmo diz, é um pedaço irrecusável de nosso talento. Mas ressalta que:

Não se pode reduzir, principalmente em termos de musicalidade amazônica, a nossa essência à figura do tambor. Acho que há muito mais, a despeito da importância e da variedade rítmicas da nossa música, digamos assim, de raiz. Existe a linha melódica própria de cada manifestação – que são dezenas – a forma de dividir, de sincopar, e a genialidade harmônica de todas elas. Sobretudo, a largueza de sugestões que me permitiram entrar por um caminho não imaginado, que é algo, digamos, novo, mas que estava lá e está, enrustado nas coisas que aprendi a ouvir desde muito pequeno.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

2.2.1 – *Tiã Tiã Tiã – Parte Musical*

Tiã Tiã Tiã é talvez a música de “Tuyabaé Cuaá” que tenha um contexto tonal mais claro, tanto na melodia quanto na harmonia. Escrita em Mi menor, tem o ritmo sempre sincopado e constante, sugerindo a marcação típica do “carimbó”.³⁴ Freitas diz, porém, que existe muito de “retumbão”³⁵ na música. Segundo ele, ‘o retumbão’ é um dos elementos dos quais partiu, pra chegar ao resultado final.

A presença da sincopa, como se sabe, é um traço rico e específico na música brasileira, como aponta Mário de Andrade (1962):

Se o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constância nossa, pode aparentemente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar. (ANDRADE, 1962: 37).

Com notas repetidas na melodia toda, e com a presença de uma nota muito alta, pode-se dizer que é uma peça que não tem a tessitura de música popular, já que para o canto é preciso usar o “falsete”, pois a imitação da voz popular não se presta a essa região. Há um movimento de intervalos que se repetem (principalmente as notas do acorde de Mi, que compõem quase toda a linha melódica da peça, com algumas variações). Um si 4 é a nota mais grave e um si 2, incomum para a música popular. Mas nota-se que é um traço característico do compositor.

³⁴ Inicialmente, segundo tudo indica, a “**Dança do Carimbó**” era apresentada num andamento monótono, como acontece com a grande maioria das danças indígenas. Quando os escravos africanos tomaram contato com essa manifestação artística dos “Tupinambás”, começaram a aperfeiçoar a dança, iniciando pelo andamento que, de monótono, passou a vibrar como uma espécie de variante do batuque africano. Por isso contagiava até mesmo os colonizadores portugueses que, pelo interesse de conseguir mão-de-obra para os mais diversos trabalhos, não somente estimulavam essas manifestações, como também, excepcionalmente, faziam questão de participar, acrescentando traços da expressão corporal característica das danças portuguesas. Não é à toa que a “Dança do Carimbó” apresenta, em certas passagens, alguns movimentos das danças folclóricas lusitanas, como os dedos castanhando na marcação certa do ritmo agitado e absorvente. (www.istoamazonia.com.br).

³⁵ A Marujada de Bragança, um auto dramatizado em louvor a São Benedito, em Bragança, no Pará, é estritamente caracterizada pela dança, cujo motivo musical único é o “**Retumbão**”. Em fila, a dança é de passos curtos e ligeiros, em volteios rápidos, ora numa direção, ora noutra, inversamente. Assim elas caminham descrevendo graciosos movimentos, tendo os braços ligeiramente levantados para a frente à altura da cintura, como se tocassem castanholas. Dançando obedecem à música plangente do compasso marcado pelo tambor grande. (www.istoamazonia.com.br).

TIÃ, TIÃ, TIÃ

WALTER FREITAS & JOÃO GOMES

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and quarter notes. The accompaniment consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a guitar or piano. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notes and rests. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but likely 4/4 based on the phrasing. The music is arranged in a way that suggests it might be a single melodic line or a simple harmonic accompaniment. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom.

A page of musical notation consisting of ten staves of music. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The music appears to be a single melodic line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note on the tenth staff.

2.3 - Fruta Rachada (Walter Freitas / João Gomes)

Mê enveredu pula 'ribêra / Paresque inté pra os araguai-ai /Mundo é tu quê
 leva as andadêra / 'strêla dô nor'te deitu ai / Ai mê deixu fruta 'rachada /Im
 cada pé dē dur' cresceu / Um araçá dē cor' morena 'strada / Nas plantas cá bem
 dentro d'eu / Mê enveredu pula 'ribêra / Paresque inté pra os araguai-ai /
 Mundo é tu quê leva as andadêra / Noite incendiada im nos arraiá / Mê deixu
 fruta 'rachada / Era os açúcar' dōs biribas / 'strela dô nor'te, manhã 'raiada /
 'sanchu-se fêmea nōs ingás / Tambur truveja as bor'dadêra / Truveja ê boi
 'relevantu / Perobo é quem xingu-mê feia ê / Zé breu bor'da 'strelas pro nhô /
 Ar'ruma, chica das candeias / Traz pinga, a tar' lá do nestur' / Traz fita, traz
 muié festêra ê / Depressa, onça inté já 'roncu / Pula patêxa du-te as minhas
 mãos / Vi num dos seios jor'ro infim 'ruim / Ë o puço 'stranho, o que eu não vi
 / Fez 'rio de mágua n'água dē mim / Ai ai mê beja pulo tudo amur / Danei nō
 mundo 'sim quê te per'di / A fim do fundo o puço é a dur' / Mê dero abrigo ah
 sigo mê vu / Andu pur' tudas muitas léguas / teu cor'po im mim num' de
 avexar' / Meu cor'po im flor'mur'chosa aber'ta ã / Três vez lembrei dōs matagá
 / Pavures im finar' dē festa / Tremures dentro o temporá / Dē puraqué no
 punho um 'resto ê / Tar'vez mê vor'te a te encontrar' / Pula patêxa du-te as
 minhas mãos / Vi num dos seios jor'ro infim 'ruim / Ë o puço 'stranho, o que
 eu não vi / Fez 'rio de mágua n'água dē mim / Ai ai mê beja pulo tudo amur /
 Danei nō mundo 'sim quê te per'di / A fim do fundo o puço é a dur' / Mê dero
 abrigo ah sigo mê vu / 'scurume im nos meus alguidares / irapuru
 assubinhadur / vaçunçê tece as acanitaires / aluá nō pote aluou / Se asserene
 mas se asserene / Meu coração sumano cantur'(deraiêraderinderaiene) / amur
 meu amur meu amur.../

Fruta Rachada nasceu de “flashes” de ensaios de “Boi”, recolhidos por Walter Freitas desde sua juventude. Fala-nos de uma crença bastante arraigada na cultura nortista de que a mulher, subindo em uma árvore, faz com que os frutos passem a nascer rachados. Vemos aqui um exemplo de magia por contigüidade. A metonímia, como o recurso estilístico que contém alguma relação, exceto de semelhança, senão seria metáfora. Na verdade, para o autor, trata-se de evidente louvação ao sexo feminino pelo poder da força e influência que lhe atribui. Freitas conta-nos um pouco da estória:

Essa é uma estória de infância. Certamente uma forma de as mães proibirem, lá por aquelas décadas de 1950, 1960, ou pelo menos inibirem as meninas, suas filhas, em seu desejo de subir nas árvores, como os meninos.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

***“Mê enveredu pula 'ribêra / Paresque inté pra os araguai-ai /Mundo é tu quê
 leva as andadêra / 'strêla dô nor'te deitu ai / Ai mê deixu fruta 'rachada /Im cada pé dē
 dur' cresceu / Um araçá dē cor' morena 'strada / Nas plantas cá bem dentro d'eu”.***

Alguém partiu, se foi. O narrador permanece. O “me enveredu” representa aqui todo o toque de diferenciação poética. Freitas nos conta que “quem se enveredou, quem partiu, quem se foi, o fez em relação ao “me”, foi-se deste, partiu dele. Enveredou-se, na

verdade, mas saindo do “me”, onde certamente pousava até se ir”. (FREITAS, 2008). Quem partiu, partiu pela ribeira, pela beira de rio, certamente o rio Araguaia. Mas Freitas questiona: “ou outro, que num outro tempo vai dar no Araguaia. Isso dimensiona um tempo de viagem pouco reduzido, longo”. (FREITAS, 2008). Pensemos nisso como num romance, numa ficção cujos elementos reais e imaginários se confundem, diz o autor.

Cenários, descrições, personagens, panos de fundo podem servir à expressão de algo que alguém viveu de fato. Ou, no contrário, uma história imaginada servir-se de cenários vividos, de mistura com realidade e fantasia. Isso é indecifrável. Ou quase. Essa é uma história de amor, logo...deve ser real!

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Temos aqui mais metáforas ³⁶ da mulher: o araquá, a cor morena e as andadêra, que, como lamenta nosso autor, “sempre se vão, como os marinheiros do Pablo Neruda”. (FREITAS, 2008).

“Mê enveredu pula 'ribêra / Paresque inté pra os araguai-ai / Mundo é tu quê leva as andadêra / Noite incendiada im nos arraiá”. A metáfora agora é especial, porque, como diz Freitas, “se desdobra das fogueiras para um incêndio particular da noite, mas vai além, alcançando com certeza tanto a questão das queimadas como o fogo interior, a paixão de que trata a música em todo o seu contexto”. (FREITAS, 2008). Introduce-se aqui, na realidade, a situação das festas juninas, com suas fogueiras e arraiais, cenário do qual se desenrolará a estória.

“Mê deixu fruta 'rachada / Era os açúcar' dös biribas / 'strela dö nor'te, manhã 'raiada / 'sanchu-se fêmea nös ingás”. A louvação da amada está representada pela essência das frutas. É uma analogia à doçura, à textura macia, ao delicioso sabor do Biribá, reconhece Walter Freitas. Com o raiar do dia, quando a estrela do norte se apaga, a fêmea se escanchar nos Ingás (outra fruta). Vemos aqui o reforço de uma crença da influência do sexo feminino sobre o abrir-se das frutas. É a louvação de sutil erotismo, constante na obra de Freitas. Escanchar-se é uma palavra dicionarizada, mas ele nos explica que:

³⁶ Quanto às metáforas, diz-se que é o recurso estilístico que consiste em identificar um “término” com outro, com o qual tenha características mais ou menos comuns. Não deve confundir-se com a similaridade, já que no caso da metáfora não existe comparação e sim identificação de um “término” com outro. (*A escrita neo-realista: análise sócio-estilística do romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981).

Na música, é sentar a cavaleiro, com um galho entre as pernas. É a hora em que a proibição se desmonta, se desfaz. A mulher supera as barreiras. Sobe nas árvores, escanha-se. Vai embora. Talvez seja este o ponto de rompimento com várias coisas, várias idiossincrasias. É uma virada, um plot point, uma mudança.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

O autor aqui está encantado. Percebe-se quando fala do ‘alcance de tudo’ e da mudança de paradigmas. É preciso que se diga que este ponto de mudança a que se refere, ocorre também na parte rítmica e melódica da música.

“Tambur trujeja as bor'dadêra / Trujeja ê boi 'relevantu / Perobo é quem xingu-mê feia ê / Zé breu bor'da 'strelas pro nhô”. Os tambores aqui mencionados são as barricadas, usadas pelos tocadores de boi-bumbá. Explica-nos Walter Freitas que os personagens animam os bastidores do terreiro, empenhados em dar os últimos retoques nas indumentárias, nas músicas e em todos os demais detalhes da brincadeira. “O boi se prepara para ir às ruas. O trovejo das barricadas avexa as mulheres para que tudo fique pronto em tempo”. (FREITAS, 2008). As “bordadêra”, mulheres que são responsáveis pela parte artesanal dos figurinos e adereços, ainda estão muito presentes, principalmente nos cordões de pássaros, hoje em dia, fala o autor. O neologismo “relevantar” significa levantar-se duas vezes. Freitas nos fala que quando se diz “relevantu”, neste caso, quer-se expressar o sentido da resistência dos cordões juninos e da cultura popular.

Mais uma vez o boi, que descansa no centro do tambor’ (palavra para designar também o terreiro onde dançam os brincantes) levanta-se para bumar. Embaixo dele já está o “tripa”, figurante que pode ser considerado a “alma” do bicho.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Perobo” é um termo popular usado na região, para designar um homossexual. É uma figura presente nas brincadeiras de terreiro. “Um homem bordando estrelas para outro. Este verso reafirma o homossexualismo nas brincadeiras de boi e confirma o sutil erotismo subjacente no trabalho poético”. (FREITAS, 2008). Zé Breu assim se chama pela sua negritude, esclarece Walter Freitas.

“Ar'ruma, chica das candeias / Traz pinga, a tar' lá do nestur' / Traz fita, traz muié festêra ê / Depressa, onça inté já 'roncu”. Freitas comenta que, em geral, as brincadeiras são “assistidas” pela presença da cachaça, e não apenas nos bois-bumbás. Seu argumento é o de que, devido à intensa movimentação a que estão sujeitos os

brincantes, a cachaça é utilizada para compensar o desgaste físico. A Chica das candeias é uma negra, cujo poder de iluminar os semelhantes lhe valeu a alcunha. O autor diz que trata-se das “candeias da alma”. A “onça”, neste contexto, é um dos instrumentos de percussão utilizado no boi, semelhante à cuíca, mas de som grave e profundo, como um ronco de animal.

“Pula patêxa du-te as minhas mãos / Vi num dos seios jor'ro infim 'ruim / Ë o puço 'stranho, o que eu não vi / Fez 'rio de mágua n'água dẽ mim”. A pateixa, segundo nos esclarece o autor, é uma peça de ferro com três ganchos, usada para retirar baldes e outros objetos que caem nos poços. A imagem poética, aqui, compara as mãos da amante a uma pateixa, talvez na vã tentativa de resgatar o amado. Começa aqui um jorro de sentimentos que se turvam e se transformam na dor da perda irreparável: está concretizada uma definitiva separação. Para Walter Freitas,

Desse estranho poço que de repente se abre à sua frente, brota um ‘rio de mágoa’. A imagem aproveita mais uma vez o confronto de uma realidade subjetiva com o realismo do poder de água amazônico, poços e rios em uma enxurrada que ao mesmo tempo turva e purifica”.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Ai ai mẽ beja pulo tudo amur' / Danei nõ mundo 'sim quẽ te per'di / A fim do fundo o puço ã a dur' / Mẽ dero abrigo ah sigo mẽ vu”. Explica mais uma vez o autor, que aqui esquematiza-se a sequência de um diálogo. O homem volta a falar, embora os dois não se encontrem face a face: “ele também parte ao reconhecer que a perdeu e acha abrigo na dor e no fundo poço de seus sentimentos. Abate-se o tempo sobre a história de amor dos dois: a memória e o próprio corpo em flor se desvanecem. Todos os pavores de um fim inexorável se realizam. O jogo de imagens objetivas e subjetivas é preciso”. (FREITAS, 2008). Esse trecho, na realidade, relata a outra face da moeda. A reação. O contexto de desespero e fuga do narrador. Do homem que permanece. O autor esclarece:

Em busca de abrigo, ele se dana no mundo. O boi é esse intermezzo, o meio tempo do esquecimento, é a saída de uma relação a dois para um desbloqueio da realidade em volta. No movimento, nas cores do cordão, nessa vida restabelecida em volta está o mundo, a distância da mulher que partiu, do ser amado. É o contragolpe da solidão em meio a uma multidão de brincantes. Note que a letra trabalha com flashes alternados da realidade em volta e do íntimo sofrido do narrador. Até que ele se rende à dor e à solidão, já no final, marcado por uma nova mudança musical e um retorno às avessas da construção harmônica.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Andu pur' tudas muitas léguas / teu cor'po im mim num' de avexar' / Meu cor'po im flor'mur'chosa aber'ta ë / Três vez lembrei dös matagá”. Está estabelecida aqui a agonia da presença sentida do ser amado, sem que ele de fato esteja. Segundo Freitas, é o viver ou vivenciar das ilusões que nascem como presente ou sensação de futuro, mas definidos apenas como lembranças de um passado que não vai voltar. Ele nos diz que: “o verso como um todo é a sensação do novo visto em ação no próprio corpo, dentro do contexto de perda e desespero. O encaixe está feito no contexto dos versos que completam este em particular”. (FREITAS, 2008).

“Pavures im finar' dē festa / Tremures dentro o temporá / Dē puraqué no punho um 'resto ê / Tar'vez mē vor'te a te encontrar”. A solidão resume esse pavor. E reitera a alusão aos efeitos de flashes feita anteriormente. “Com o final da festa, o que resta é a realidade interior, o medo e a solidão”. (FREITAS, 2008). O contexto de abandono está referido aqui, mais uma vez, através das metáforas. Desta vez aproveitando a natureza: “tremures dentro o temporá”. Há também uma referência a uma crença amazônica de que a introdução de um pedaço do rabo do “puraqué” (um peixe) no punho, confere força descomunal ao indivíduo. Freitas acredita que esta tenha sido uma crença generalizada no século passado, mas já meio em esquecimento nos tempos atuais.

“Pula patêxa du-te as minhas mãos / Vi num dos seios jor'ro infim 'ruim / Ë o puço 'stranho, o que eu não vi / Fez 'rio de mágua n'agua dē mim / Ai ai mē beja pulo tudo amur / Danei nō mundo 'sim quē te per'di / A fim do fundo o puço ë a dur' / Mē dero abrigo ah sigo mē vu / 'scurume im nos meus alguidares / irapuru assubinhadur / vaçuñçê tece as acanitaires / aluá nō pote aluou / Se asserene mas se asserene / Meu coração sumano cantur'(deraiêraderinderaiene) / amur meu amur meu amur...”. Agora a mulher retorna à narrativa, assim como a calma do cotidiano. Os alguidares, grandes vasilhas de barro em que se amassa o açaí, escurecem. O Uirapuru vem cantar. Volta-se a tecer os acanitaires (ornamentos de cabeça). O aluá (cascas de ananás fermentado) está pronto. Então, a serenidade volta ao coração. Nosso autor fala do neologismo traduzido para o linguajar dos subdialetos amazônicos:

Escurume significa escuro, escuridão nos meus alguidares. Essa escuridão levada para o contexto dos alguidares nos reporta ao poder de vidência que a água confere a alguns experientes. Tome-se como exemplo a “simpatia” de São João de pingar cera de vela na água, dentro de uma vasilha e nela se ver a inicial do nome da pessoa amada. Seria um tipo de vidência que aqui nos aparece prejudicada pelo contexto e pelas circunstâncias em que se encontra o narrador.

Aluar tem a ver com enlouquecimento, relativo a influência da lua sobre algumas pessoas. Mas aqui o significado é notoriamente outro, não precisamente que o aluá está pronto, mas que se completou o tempo dele, o tempo da quadra junina. Freitas fala: “acredito que tenha mais a ver com o tempo, com os prazos do homem, tomando-se o aluá como um signo, um sinal de um tempo determinado”. (FREITAS, 2008).

O aluá é próprio da quadra junina, de um tempo determinado, que se conclui na letra, que se conclui lentamente na música, que se encerra, como nos relata o autor. O caso, ou caso, teve seu tempo, concluiu-se.

Não passou propriamente, mas alguma coisa deve acontecer para que tudo obedeça a estes signos, a estes prazos e para que um outro ciclo se inicie, sob pena de que o amor e suas desditas azedem a vida, tornem-na insuportável, entornem esse líquido, esvaziem os alguidares, os potes, provoquem uma enchente de acontecimentos que vejo como imprevisíveis. Aquele é o momento. Por isso a letra conclui com um pedido de serenidade. Com um verso não escrito e um balbucio: amor amor amor amor.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

2.3.1 – Fruta Rachada – Parte Musical

Em Fruta Rachada vemos a presença de cromatismos e notas estranhas às escalas. A melodia da primeira parte é toda cromática e tem um caráter lírico. A Harmonia da parte A é em Fá maior e da parte B em Ré menor e percebe-se contrastes rítmicos, melódicos, harmônicos e de caráter entre a parte A (tranqüila, mais leve, quase como um prelúdio) e a parte B (mais agitada, favorecida pelo novo andamento). O ritmo desta parte B, diz o autor, “é calcado no ritmo e no andamento de um tipo de toada de boi .³⁷ diferenciada, que pouca gente se habituou usar (entre os compositores populares que seguiram essa linha de criação), talvez por ser em três tempos”. (FREITAS, 2008). Ele ainda desabafa:

Eu ouvia toadas de boi em três por quatro nos ensaios dos bois Pai da Malhada e Flor do Campo, que existiam na Sacramenta quando eu era garoto, adolescente. Um deles era do amo Seu Riba, que eu menciono em Tiã Tiã Tiã. Eram partes, dentro do auto do boi (os autos também estão sendo massacrados pela pasteurização), quase sempre em que os índios se apresentavam e cantavam, o que mostra que já aí, na década de sessenta, esse tipo de compasso era associado a essa impressão da música indígena.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

O boi-bumbá “Pai da Malhada”, de que fala Walter Freitas, foi fundado em 1935, no bairro da Sacramenta, em Belém do Pará, com 50 integrantes. O boi-bumbá “Flor do Campo”, em 1960, também em Belém, com 62 integrantes. Além destes, outros grupos foram importantes na década de 1960, segundo Freitas: boi-bumbá "Pingo de Ouro; boi-bumbá "Flor do Guamá"; boi- bumbá "Flor da Noite"; boi- bumbá "Caprichoso";boi-bumbá“Tira-fama”;boi-bumbá“EstrelaD’alva”.

³⁷ O Boi-Bumbá é uma manifestação folclórica encontrada em quase todos os municípios paraenses. No mês de junho são feitas as apresentações, ainda em sua formação original. É provável que a trama venha das estórias nascidas com o ciclo do gado, nos séculos XVII e XVIII, quando a vida girava em torno do boi e de sua criação. Conta-se que na Belém da segunda metade do século XIX, o boi-bumbá reunia negros escravos em um folguedo que misturava, ao ritmo forte, a representação de um motivo surpreendente para a época: a luta de classes dentro da sociedade colonial. O boi acabou se tornando uma das principais festas populares da cultura paraense. (www.istoamazonia.com.br).

FRUTA RACHADA

WALTER FREITAS E JOÃO GOMES

FIM.

DC ao FIM.

2.4 - Salvaterra (Walter Freitas)

Dõ sumo dô dia/ dô vento quẽ pia/ das águas do jandiá/ da ter'ra que salva/ da juta ã da malva/ da bebida tarubá/ um índio nõ 'remo/ peçonha dô demo/ pra tar'rafiá/ montaria ligêra/ tu quêra ou num quêra/ eu chego aqui pra bêra/ quando o 'rio vazá/ rudupia aqui, no meu tapiri ei/ sobe a saia o vento dá/ bem que eu mẽ tratei/ cum pau dẽ guaraná/ passarinha eu, mẽ bica na mão ei/ mẽ consola o coração/ só tem uma lei: ah canta sabiá/ pixunêra im flur', cheirume dô mar/ fulha dẽ couve ei-ô-ô, no feijão cum jabá/ grande é grande é os meus desejar'/ jito é os prazos quẽ a vida dá/ sim, penei, solidão/ o mato encantadur' varei/ varei, minha flur'/ trouxe um baque no coração/ levou um samba dẽ galho dẽ cuia/ dô preto da bacabêra/ choro no bronze o for'moso dos teus olhos quẽ mira ã sabe mirar/ mẽ dá licença, sumana, quẽ pede passage/ os povo da beirá-a-a/ ai mẽ per'doa, sumana, as tuada é pra tu/ e eu me dano a tuar/ abro as minhas mãos/ tẽ quero tucar'/ um índio dô ser'tã-ã-ã/ quẽ então chegu nõ mar'/ toma um bêjo ã me faz um bêju/ mastro dẽ canua velêra/ tempo quando o tempo ar'revua/ como ar'revua os guarás ã os nambus/ dô sumo dô dia/ dô vento que pia/ das águas dô jandiá/ da ter'ra quẽ salva/ da juta ã da malva/ da bebida tarubá.../

“Dõ sumo dô dia/ dô vento quẽ pia/ das águas do jandiá/ da ter'ra que salva/ da juta ã da malva/ da bebida tarubá”. A metáfora que inicia este texto fala da essência do dia, aquilo que se destila enquanto o dia transcorre. Nas palavras de Walter Freitas, é aquilo que o próprio homem (ou a própria personagem) consegue realizar ao sabor de um dia que passa. Segundo ele, “o que de melhor ou mais intenso pode surgir, nessa relação do homem com o tempo”. (FREITAS, 2008).

Porque aqui, o dia é simples metamorfoseamento do tempo, o que reitera algo que é presença quase constante no meu trabalho. O elemento tempo, uma constância muito espontânea que só se me deu a perceber mesmo, mais recentemente. Volta e meia, lá está ele, ou lá estão meus questionamentos acerca daquilo que ele é, ou representa, ou nos oferta, de ganho ou perda. Eu acho que filósofo muito sobre o tempo. E sobre o sumo que se pode extrair dele, se colocarmos num 'tipiti' ou coisa parecida.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Quanto à metáfora do vento, pode-se afirmar que aqui o vento é o pássaro. Para Freitas, o que está colocado aqui é uma referência às várias vozes do vento. E acrescenta que, de mistura, podem vir o pio dos pássaros, mas considera mais ‘poderoso’ entender que o vento assovia, pia, fala e canta para ou com esta personagem, sendo ele próprio uma personagem. “Da terra que salva”. O trocadilho é com o nome de Salvaterra, uma cidade marajoara (da Ilha do Marajó). Contudo, a letra da música fala dos ribeirinhos que sempre retornam, como nas canções de Dorival Caymmi, ou que um dia não retornam mais. Freitas poetiza a respeito:

A terra está posta com porto, como lugar de retorno, como abrigo, embora, tratando-se de ribeirinhos, talvez se pudesse dizer o contrário. Porque ribeirinho, que palavra! É a vida na beira do rio, entre a terra e a água. É um ir e vir, para dentro da água e para o meio da floresta. É um ponto-limite entre dois elementos. Um ponto-limite em que o próprio homem acaba se transformando. Ribeirinho...

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Fares (2003), diz que a vida do povo ribeirinho depende da água, concebida como sobrevivência, como meio de navegação e como demarcadora do tempo:

Nas cidades ribeirinhas, as amarras racionais de urbanidade perdem-se em função de uma outra lógica, que considera o tempo das marés, da cor das nuvens, do soprar dos ventos, do esquentar ou o esfriar do sol, além das marcas do relógio industrial e da parabólica. (FARES, 2003: 30).

Jandiá é um rio do Marajó. Tarubá, uma bebida forte da região. Esta toada, que o autor classificou de “canção praieira” e que pode ser considerada também uma “cantiga de mato”, faz, mais uma vez na obra de Freitas, um louvor à mulher amada, tecendo-a, por assim dizer, a partir dos elementos da natureza.

“Um índio nõ ‘remo/ peçonha dô demo/ pra tar’rafiá/ montaria ligêra/ tu quêra ou num quêra/ eu chego aqui pra bêra/ quando o ‘rio vazá’. A montaria é um tipo de embarcação, comum nesta região. Tarrefear significa pescar de tarrafa. Um índio remando pode ser uma auto-apresentação, expressando a destreza de alguém no ato de remar. Explica o autor:

Um índio no remo toma mais a palavra índio como um adjetivo do que como substantivo. Literalmente significa que o remador é habilidoso, sabe o que faz com um remo nas mãos. É um “índio” no remo, embora não seja necessariamente um índio. Então, assim sendo, a referência pode ser para si mesmo, do narrador para o narrador, não havendo, no caso, uma terceira pessoa: eu sou um índio no remo e chego pra beira quando o rio vazar...

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Vemos no texto, ainda, malefícios atribuídos a demônios, aquilo que Freitas chama de encantamentos, ‘incantarias’, possibilidades e necessidades de sobrevivência’.

Para ter o peixe, nem sempre é suficiente estar à beira de um rio ou de um lago ou igarapé. E para seguir em frente, muitas vezes, é preciso recorrer às forças da natureza, sejam elas quais forem. Acho que esse verso diz da necessidade de pescar o suficiente pra sobreviver, o que nos tira do clima de ufanismo racial que as letras de “Pixaim” e “Tiã Tiã Tiã nos introduzem e que é muito uma inspiração mais da obra do João Gomes e que ele aprofundou muito, posteriormente, com outros parceiros. Nas duas parcerias comigo, aqui citadas, esse ufanismo vem dosado pela minha visão de que as etnias não se sustentam como adjetivos superlativos em si mesmas. Já em “Salvaterra” surge a luta real de sobrevivência, os problemas, os defeitos, a poética do dia-a-dia.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Registra-se aqui, portanto, a resistência do ribeirinho que, a cada final de enchente retorna, contrapondo-se em muitos casos, a projetos oficiais de mudanças coletivas mal conduzidas. Esta, é uma referência direta aos problemas enfrentados pelo ribeirinhos em épocas de cheias dos rios. As águas forçam a saída, mas, ao baixarem, permitem que retorne. E ele sempre retorna, porque a vida lhe é mais fácil naquela posição, diz Walter Freitas. “Mesmo quando os agente do governo os retiram, constroem casas para eles em terras mais firmes e tentam mantê-los longe das áreas de influência das enchentes”. (FREITAS, 2008).

Metáforas da água. A intimidade e a dependência do amazônico com a água, conforme se anuncia, provocam fortes experiências estéticas, escritores se ocupam em representar a aquosidade da paisagem. Se autores como Caminha, referem-se à água como elementos de prosperidade e redenção, outros são arautos da dimensão trágica. Euclides da Cunha metaforiza a água como “ruína”. Edson Carneiro trata o amazônico como “escravo do rio”. Tiago de Mello fala na Amazônia como a “pátria das águas”. Giovanni Gallo aponta a “ditadura das águas” no Marajó. Ruy Barata recria Raul Bopp e afirma o “rio como rua”. Dalcídio Jurandir constrói grande parte de sua obra através de metáforas das águas. Portanto, ratifica-se: a compreensão do espaço amazônico e do Marajó, arquipélago inserido nesta região, ilumina-se com o farol das águas, esta sinaliza o modo de vida do homem, indica o comportamento na estação. (FARES, 2003: 32).

“Rudupia aqui, no meu tapiri ei/ sobe a saia o vento dá/ bem que eu mẽ tratei/ cum pau dē guaraná”. Tapiri ou Tapera, como denomina o caboclo, é um casebre, uma casa rústica, uma paupérrima palhoça. Freitas nos fala que quem o narrador deseja, ou a quem pede que rodopie, certamente, é a mulher amada. Ele diz: “neste verso inicia-se o confronto, digamos, a convivência direta dos amantes. Há movimento, cinematografia e beleza nas imagens exibidas. Atentar para a ‘lei’ que se estabelece entre os dois”. (FREITAS, 2008). O Pau de Guaraná, tratado como afrodisíaco, é um bastão produzido a partir da semente do guaraná. Deve ser relado na língua do Pirarucu (peixe da Amazônia)

e dissolvido em água. Complemente-se a isto a imagem poética cheia de sensualidade: o vento bate e as saias sobem...

“Passarinha eu, mẽ bica na mão ei/ mẽ consola o coração/ só tem uma lei: ah canta sabiá”. Neste trecho temos metáforas que relacionam a mulher amada com um passarinho. Segundo diz Freitas, ela é o pássaro. O passarinho, a passarinha. E ele se atreve a pedir dela, essa delicadeza de pássaro. A delicadeza das asas, do canto, do bico, diz o autor. Mas o personagem está triste. Lembrando o contexto do início, tem a luta pela sobrevivência, a cheia, a retirada, o transtorno, a fome, a pobreza, a miséria, enfim. Quanto à lei, esta se refere exclusivamente ao comportamento que ele quer que ela tenha. Ela é o sabiá a que o narrador se refere.

A amante é novamente louvada, em confronto com elementos simples e cotidianos: pelo perfume, pela beleza, pela contextualização, pelo prazer dos sentidos. **“Pixunêra im flur’, cheirume dö mar/ fulha dē couve eiô-ô-ô, no feijão cum jabá”**. Nos fala Walter Freitas: “pra mim, sexo feminino é flor. Sexos femininos para uma pessoa como eu, são portais que me fazem debruçar sobre a minha própria capacidade de criação. Me transportam para esse mar imenso da poesia e da música”. (FREITAS, 2008). O feijão com Jabá é um prato comum na culinária paraense. Trata-se também, como confessa Freitas, de uma metáfora de cunho exclusivo, pessoal.

“Grande é grande é os meus desejar’/ jito é os prazos quē a vida dá/ sim, penei, solidão/ o mato encantadur’ varei/ varei, minha flur’/ trouxe um baque no coração”. O mato encantadur’ varei – Verso que acentua os encantamentos próprios do mato. Define, mais uma vez, o movimento migratório dentro da região como um todo. No caso o caboclo, como se verá mais adiante, migra do mato, da beira do rio para a praia, para a beira do mar. Nesta seqüência o narrador trouxe um baque no coração. Pequenos (jitos) são os prazos que a vida dá...

“Levou um samba dē galho dē cuia/ dö preto da bacabêra/ choro no bronze o for’moso dos teus olhos quē mira ã sabe mirar/ mẽ dá licença, sumana, quē pede passage/ os povo da beirá-a-a/ ai mẽ per’doa, sumana, as tuada é pra tu/ e eu me dano a tuar”. Esta imagem, diz Freitas, faz um acréscimo. O verso sugere uma alteração, uma quizilha entre o narrador e outrem. O pretinho da bacabeira, uma lenda que se conta no Marajó, é o agente da justiça. “O verso também demonstra a incapacidade que ele tem de agir, ele mesmo, em favor de uma vingança, seja contra quem for. Na música ele busca uma força ‘superior’ e faz crer a si mesmo que ela agiu em seu nome, no sentido de vingá-lo ou fazer justiça”. (FREITAS, 2008). Os povos da beira são os ribeirinhos, o

povo da Amazônia, como já se falou antes. A “sumana”, afirma o autor, já foi entronizada antes, em várias seqüências. Ele sugere que seja sempre a mesma pessoa. O Samba de Galho, na realidade, parte de uma narrativa das assombrações existentes no Marajó. Quanto ao choro no bronze (no violão), Freitas assume que é um “derramar de poesia, de louvar a pessoa amada, dela falar, servi-la com a poesia e a música”. (FREITAS, 2008).

O sertão é uma palavra que já foi muito aplicada, também, aos recônditos lugares da selva, ausentes da presença humana. Freitas aponta para o fato de tomar o índio aqui, mais uma vez, como um adjetivo, uma palavra que apenas remonta a personagem central a seus ancestrais. Ele que vivia no sertão, finalmente chega à beira do mar. O mar do Marajó: *“abro as minhas mãos/ tẽ quero tucar’/ um índio dö ser’tã-ã-ão/ quẽ antãõ chegu nõ mar’/ toma um bêjo ã me faz um bêju”*. Bêjo e bêju são palavras ótimas para sonorizar o texto: Beijo e beiju.

“Mastro dẽ canua velẽra/ tempo quando o tempo ar’revua/ como ar’revua os guarás ã os nambus/ dö sumo dö dia/ dö vento que pia/ das águas dö jandiá/ da ter’ra quẽ salva/ da juta ã da malva/ da bebida tarubá”. A metáfora agora relaciona o correr, ou o passar do tempo, com as ‘arrevoadas’ de guarás e nambus, típicas do encantamento da natureza marajoara. Mais uma vez o elemento ‘tempo’ presente na obra de Freitas. Para ele, o tempo marca o início e o fim das coisas, que fatalmente virão. E reforça: “talvez aqui esteja registrado um desejo de que o tempo pare, pra que ele não precise abandonar aquilo que conquistou”. (FREITAS, 2008).

2.4.1 – Salvaterra – Parte Musical

Em salvaterra a tonalidade oscila constantemente entre Mi maior e Mi menor. O uso das quartas aumentadas e sétimas menores confere à melodia uma sonoridade modal. Existem constantes mudanças no caráter da peça, especialmente às muitas mudanças de compassos (entre simples e mistos) e de andamento. Freitas nos fala que o primeiro compasso, em 5/8, foi pensado assim porque tinha a impressão de que se ajustava bem a essa intenção panorâmica, de grandes planos, rápidos e sucessivos que ele queria transmitir ou capturar, como enfatiza. “Talvez como um sobrevôo, ou algo como um rasante”. (FREITAS, 2008).

O segundo movimento foi escrito por mim, em $\frac{3}{4}$, mas o autor contesta e afirma que acha mais confortável pensar nesta parte em 6/8. Diz ele: “até porque encaixa melhor uma mudança que existe no meio do fraseado, no ritornello, caracterizada pela supressão de uma pausa, antes do verso ‘*tu queira ou não queira...*’.(FREITAS, 2008). O terceiro movimento foi pra 4/8, mas o autor confessa que sempre teve dificuldade em definir um compasso pra esse trecho, por considerar que ele vai se alterando, se alongando e as frases vão se acrescentando de notas. O quarto movimento volta pra $\frac{3}{4}$ e Freitas concorda, mas pensa num ‘ralentando’.

O quinto movimento também ficou em $\frac{3}{4}$, mas o autor diz que ele deveria ser pensado sem compasso, apesar de ser fácil de identificar sequências de três ou quatro tempos. O sexto movimento, ironiza Freitas, é permeado de “efeitos Waltianos”. A melodia volta para o andamento do quarto movimento e nos diz o autor que esta parte registra um retorno temático, volta a intenção do encontro, da descoberta, como no quarto movimento. Depois disso entra um sétimo movimento, em 7/8. Em seguida, um 3/4, que é uma ladainha, mas é diferente do quarto e quinto movimentos. Freitas ressalta: “a intenção da ladainha aí está bem assumida e o tempo de três está bem marcado”. (FREITAS, 2008). A peça retorna então para o primeiro movimento e finaliza, deixando bem clara a concepção de uma “suíte amazônica”, com tantos movimentos.

SALVATERRA

WALTER FREITAS

The musical score for "SALVATERRA" by Walter Freitas is written in G major and consists of ten staves. The piece begins in 3/8 time and features several first and second endings. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The word "FIM." (Fim) is placed above the third staff, indicating the end of the piece. The score concludes with a final cadence in 3/8 time.

This page of musical notation consists of ten staves of music in G major. The notation includes various time signatures such as 2/4, 3/4, 4/4, and 5/4. The music features several first and second endings, marked with '1.' and '2.'. There are also musical ornaments, specifically mordents, placed above certain notes. The piece concludes with a final cadence in 3/4 time.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The first staff is a melody in G major (one sharp) and 7/8 time. It begins with a slur over the first two measures, followed by a repeat sign and a key signature change to D major (two sharps). The second and third staves provide accompaniment with rhythmic patterns. The fourth staff is a bass line. The fifth staff contains first and second endings, with the text "DC AO FIM" written above the second ending. The sixth staff is empty.

2.5 - Janataíra (Walter Freitas)

Janataíra, cantei mas cantei/ ‘baxo da bacabêra ai-ui mẽ dei/ pipira brasilêra ẽ pipilu/ pipilêra um pipilo um pio dẽ amur’/ quẽ os curubento ẽ quẽ se enchar’cu de cauim/ isso ar’ruina, mana, cunhãtay/ ierecẽ tu mẽ ‘scasseia um cupu/ pegá curuba braba curubuçu/ cunã ‘rambã meu chêro ‘recendeu/ meu mel ai chega ele bebeu/ triscu um ‘relampo aqui pur’ dentro d’eu/ mana de minh’arma ẽgua/ quẽ as patativa imudeceu/ cariúa apanhu trẽs mazela axi!/ pir’rique, cobrêro ẽ um tar’ dẽ ‘squenti/ Janataíra, mana, eu mẽ guar’dei/ um mẽ pediu e eu ai-ui não pipilei/ nhãnhã chicuta ajeita, ai uma benzição/ cariúa impsicu intẽ as área dõ chãõ/ puruca a-bom vós não mẽ alembra jamais/ dês ‘tã quẽ a modo uma quebrêra inda tu virá/ bêra de cá mato assombrava intẽ/ ali sentava a Canindẽ/ a-jã-ẽ-dia-Maria-jã ẽ/ d’sincanta a madrugada ẽ a cobra preta vira igarapẽ/ ‘não mãe-do-rio, não vai embora-a/ cum as tuas águas, cum as tuas águas/ u’a sucuriju mẽ devora-a/ ẽ as minhas máguas, as minhas máguas/ páss’ro paradêro ar’ribu nunca mais.../ vai japiin, noite de São Mar’çal/ vara os fugarêu, vai ‘ruxinol, marelu/ pintu nos cacho os açai ‘ruxiu/ canta pra mim, vai ‘ruxinol, rêstia de sol/ vai japiin, dançadêra dõs ajuri plantadür/ ouro dõs cabanos deste-um meu Pará/ trago ‘scondidito im mẽã concha arambã/ trẽs guer’ras tudas contra este-um Brasil/ buca dẽ abiu, buca dẽ abiu/ dõ tucumã sai a noite pula uma ‘rã/ irapuru vem nõ mato , podre um tem-tem/ caititu t’espera lá no bem-breu/ cor’re aquela menina, as antas cor’reu-cor’reu/ mundia não que tu tomba tu cai/ nas águas dõ guamá que vai/ nas águas do guamá cobra-cipó/ sem descanso pelos matos do planêto a cutimbói.../

Ao que parece, num primeiro momento, o texto da canção “Janataíra” apresenta-se quase todo em discurso direto, através das personagens Ierecẽ e Janataíra. Em um diálogo que traduz uma poética em torno do amor, as personagens estão em primeira pessoa, criando, portanto, um efeito de subjetividade ao texto: **“Janataíra, cantei mas cantei/ ‘baxo da bacabêra ai-ui mẽ dei/ pipira brasilêra ẽ pipilu/ pipilêra um pipilo um pio dẽ amur”**.

Trata-se de uma conversa entre amigas, diz Walter Freitas, “na qual as dores e os prazeres se revelam de forma natural. Deve-se observar o fato de a personagem Janataíra descrever a si mesma, traçando paralelos com as forças da natureza”. (FREITAS, 2008). Em alguns momentos vemos também no diálogo, a inserção da terceira pessoa, dando uma idéia de realidade, objetividade ao texto: **“Quẽ os curubento ẽ quẽ se enchar’cu de cauim/ isso ar’ruina, mana, cunhãtay”**. Os “curubentos” aqui, é uma designação dada pelos caboclos aos homens brancos. “Arruína”, este verbo com essa conotação era muito utilizado antigamente, diz Freitas. “Refere-se às feridas do corpo, que podem arruinar, inflamar, infeccionar”. (FREITAS, 2008).

“Ierecẽ tu mẽ ‘scasseia um cupu/ pegá curuba braba curubuçu”. O autor conta que Janataíra gosta muito de cupuaçu e roga pra Ierecẽ, se esta lhe negar a fruta,

mas adverte: “Atenção, Janataíra não está narrando. A narradora sente o cheiro do cupu e diz que Irecê vai pegar curuba se continuar negando-lhe a fruta”. (FREITAS, 2008). Na realidade, diz o autor,

Janataíra é personagem do pássaro junino, aqui retirada do contexto específico do auto e inserida em uma situação objetiva, real. O pássaro junino é um auto-popular típico de Belém do Pará. A música baseia-se na estrutura rítmica de algumas toadas características desse tipo de auto-junino. Irecê é personagem que contracena objetivamente com Janataíra: as duas mulheres (uma roubada à realidade teatral, subjetiva do auto, e a outra real), quando em confronto, suscitam a questão do contexto em que se desenrola a música. (FREITAS, 1987, Encarte do CD “Tuyabaé Cuaá”).

Trata-se de um desenvolvimento livre da temática do pássaro junino, com base na personagem Janataíra, ou o autor apenas usa elementos do auto para enriquecer uma situação objetiva? O limite entre subjetividade e objetividade na situação é difícil de ser traçado.

“Cunã ‘rambá meu chêro ‘recendeu/ meu mel ai chega ele bebeu/ triscu um ‘relampo aqui pur’ dentro d’eu/ mana de minh’arma égua/ quë as patativa imudeceu”. Na opinião de Walter Freitas, este momento é de uma “descrição comoventemente franca do ato sexual”. (FREITAS, 2008). Ela “se deu” embaixo da abacabeira e seu homem bebeu o seu mel. Por conta disso, caíram relâmpagos em seu coração e toda a floresta se calou. Até as patativas. Para o autor, é a narrativa de um sonho de amor realizado. Ainda que breve. Ainda que fora do convencional. Ainda que praticado sob um pé de abacaba.

“Cariúa apanhu três mazela axi!/ pir’rique, cobrêro ã um tar’ dë ‘squenti/ Janataíra, mana, eu më guar’dei/ um më pediu e eu ai-ui não pipilei/ nhãnhã chicuta ajeita, ai uma benção/ cariúa impicui inté as area dö chã/ puruca a-bom vós não më alembra jamais/ dês ‘tá quë a modo uma quebrêra inda tu virá”. Freitas nos fala que a menção da narradora às mazelas contraídas (na verdade trazidas) pelos cariúa (homens brancos) e que denotam “nojo” por parte das personagens, não tem espaço, necessariamente, para envolvimento desta narradora. Ele esclarece que:

A música “Janataíra” dedica uma parte de seus versos a essa questão das relações promiscuas das etnias, esse conflito que parece muitas vezes ter-se atenuado (ou ter-se acentuado) através das relações sexuais. E que acabaram gerando um povo novo. Fala-se desse momento em que a aproximação acontece e da conveniência em aceitar essas relações ou não.

Entra em cena uma pajé, “*Nhãnhã chicuta*”, que vai ajudar o Cariúa a se livrar da doença. Neste trecho, a personagem lembra de Puruca, o seu amado, e roga praga pra ele: “dês ‘tá quẽ a modo uma quebrêra inda tu virá”. Este, seria um homem branco que foi embora e não voltou mais?

“*Bêra de cá mato assombrava inté/ ali sentava a Canindé/ a-já-é-dia-Maria-já é/ d’sincanta a madrugada ã a cobra preta vira igarapé*”. Neste momento, os encantamentos da madrugada, segundo nos fala o autor, são ausências notadas (ou anotadas) pela narradora. Segue-se uma descrição do rio, no momento em que se faz a transição do dia para a noite. A narradora, diz Freitas, chama a atenção das amigas para as mazelas trazidas pelos Cariúa para elas e para o lugar onde vivem. O que confere um tom político, social:

Acho importante que esse poema não seja contextualizado em relação ao período da colonização, embora a palavra Cariúa remeta a isso. Trata-se das novas frentes de colonização, das novas fronteiras agrícolas, num outro tipo de relação ainda mais perversa, talvez.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

A Canindé talvez seja apenas um referencial perdido, na opinião de Freitas. Ali sentava, não senta mais. O autor considera este um sinal de transformação intimamente relacionado, mais uma vez, com a presença dos Cariúas.

Diz-se que “não mãe-do-rio não vai embora com as tuas águas” é uma cantiga de domínio público, mas percebe-se, no contexto da estória, que ao mesmo tempo pode ser uma oração. Janataíra estaria pedindo proteção à mãe do rio: “*não mãe-do-rio, não vai embora-a/ cum as tuas águas, cum as tuas águas/ u’a sucuriju mẽ devora-a/ é as minhas máguas, as minhas máguas*”. Freitas responde:

Acho que essa interpretação procede, também. Vejo que nestes quatro ou cinco versos, que ficam meio isolados, me parece que ela quase chora de desespero, mas também de esperança, de que de alguma forma a alma do rio, que é a síntese da alma do seu lugar, não se renda, resista. Vai que é até um pedido pra ela mesma, pro seu povo, pra suas amigas. Tanto que lá adiante ela fala em ajuri, já, que vem como putirum, mutirão, ajuda mútua, plantação, colheita. E o ciclo da solidariedade se fecha. E aí vem as reminiscências cabanas, como ação efetiva de resistência, de luta. Dá pra compreender...

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

As “máguas”, escritas com “u”, é uma grafia que respeita todo o sentido da pesquisa lingüística de “Tuyabaé Cuaá”, ressalta o nosso autor. A Sucuriju (cobra) que ela teme que a devore, diz ele, é “a sucuriju metafórica de suas mágoas. Que estão relacionadas todas com tudo o que foi narrado e descrito anteriormente. As mazelas sociais, políticas, os males de amor, a ausência do Puruca, a possibilidade de que suas amigas não entendam o mal que o Cariúa lhes traz, etc”. (FREITAS, 2008).

“Páss’ro paradêro ar’ribu nunca mais.../ vai japiin, noite de São Mar’çal/ vara os fugaréu, vai ‘ruxinol, marelu/ pintu nos cacho os açai ‘ruxiu/ canta pra mim, vai ‘ruxinol, réstia de sol/ vai japiin”. Temos aqui um anúncio de limite, de fim. Chega-se ao extremo. Vários pássaros, ou todos eles, vão embora quando a mata cede espaço à ação desordenada do homem.

A partir deste verso arma-se uma seqüência rápida de imagens, amiudando ainda mais a estrutura cinematográfica de “corte-montagem” característica da música. A noite de São Marçal, com suas fogueiras de ‘paneiros’ marca o fim da quadra junina (o fim do pássaro, portanto) e o início de um outro tempo, o amadurecer dos frutos, os cachos de açai arroxendo. Imagens que marcam, nesta altura, um belo canto de esperança. Aqui as personagens se fundem num contexto mais amplo, para reaparecerem transformadas na seqüência final. (FREITAS, 1987, Encarte do CD “Tuyabaé cuaá”).

“Dançadêra dös ajuri plantadür/ ouro dös cabanos deste-um meu Pará/ trago ‘scondidito im meã concha arambá/ três guer’ras tudas contra este-um Brasil/ buca dë abiu, buca dë abiu”. Arambá é o sexo feminino, mais uma vez citado e decantado. O segredo (a boca de abiu) é pra não falar das três guerras cabanas acontecidas na região amazônica, que pelo que se sabe, “sempre foi analisada por uma ótica exclusivista que ressalta ora o lado vitorioso (as tropas ligadas aos interesses colonizadores), ora a visão dos líderes cabanos, quase todos caídos em desgraça, ante os seus próprios liderados”. (FREITAS, 1987). Aqui, ela assume o ouro dos cabanos – de que falam as lendas acerca da cabanagem – como se ela própria fosse personagem desta história, diz Walter Freitas.

Isto quer dizer que a essência de sua batalha é a mesma. Fundem-se os tempos. Funde-se a intenção. A marca rebelde é uma característica do Pará. Faz parte não apenas da história, mas é um legado presente, real. Veja-se as revoltas nas cidades do interior, as invasões, incêndios, etc., quando o poder político afronta a vontade popular. Para mim, isto é uma clara herança do espírito cabano, e que está referido em ‘Janataíra’. Não apenas uma simples canção de amor.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

A Cabanagem foi e ainda é analisada como mais um movimento regional, típico do período regencial do Império do Brasil, nos fala Magda Ricci (2007). No entanto, afirma ela:

Os cabanos e suas lideranças vislumbravam outras perspectivas políticas e sociais. Eles se autodenominavam "patriotas", mas ser patriota não era necessariamente sinônimo de ser brasileiro. Este sentimento fazia surgir no interior da Amazônia uma identidade comum entre povos de etnias e culturas diferentes. Indígenas, negros de origem africana e mestiços perceberam lutas e problemas em comum. Esta identidade se assentava no ódio ao mandonismo branco e português e na luta por direitos e liberdades. (RICCI, 2007: 01).

“Dô tucumã sai a noite pula uma ‘rã/ irapuru vem nõ mato , podre um tem-tem/ caititu t’espera lá no bem-breu/ cor’re aquela menina, as antas cor’reu-cor’reu/ mundia não que tu tomba tu cai/ nas águas dô guamá que vai/ nas águas do guamá cobra-cipó/ sem descanso pelos matos do planêto a cutimbói”. A noite que sai do tucumã (uma fruta), é uma lenda sobre o surgimento da noite, na Amazônia. O Uirapuru que vem no mato não faz referência, aqui, à lenda, mas sim à presença do pássaro nos arredores, ajudando, segundo nos fala Freitas, a compor o clima meio fantástico do final da canção. É o cair negro da noite, que sai de dentro da mata. As antas, quando correm, devem ter se assustado com alguma coisa. A floresta está prenhe de acontecimentos e magias. “Caititu t’espera lá no bem-breu” é uma imagem de caráter sensual e ao mesmo tempo de perigo. A personagem “Janataíra” provoca “Irecê”, duvidando de sua coragem de penetrar nos encantamentos da noite.

Caititu é um animal. Está esperando as amigas, uma delas. Retorna o diálogo do início. “São signos de movimento, as mulheres correm, as antas correm, há perigo na mata”. (FREITAS, 2008). O texto faz referência a todas as águas dos rios. Neste caso, o rio Guamá. As cobras são metáforas, espalhando-se como eles, pelas florestas, e ganhando as distâncias do planeta. Freitas afirma: “existe esta comparação de formatos, este apelo aos serpenteios dos rios e igarapés”. (FREITAS, 2008).

2.5.1- Janataíra – Parte Musical

A harmonia e a melodia de Janataíra oscilam entre os campos harmônicos de Ré maior e Ré menor, com um breve trecho central em Fá menor (no qual segue lógica semelhante com variações entre Fá Maior e Fá menor). É muito marcante a presença de quartas aumentadas, conferindo à peça uma sonoridade modal. O trecho da mudança de andamento tem uma melodia com características próximas ao atonalismo. Os compassos em sete tempos variam também, a certa altura, para quatro tempos, havendo uma espécie de intercessão posterior em que se nota a ausência de compasso definido. Freitas fala como nasceu o processo criativo em Janataíra:

Eu estava ávido, na época, como ainda estou até hoje, por esse tipo de experimentação. Janataíra me veio depois de uma série de experiências frustradas com esse brinquedo harmônico que faz parte dela, em Re maior e Re menor, e saindo em seguida pra Fa maior e Fa menor. Fui fazendo e abandonando, por vários meses, me dedicando a concluir outras peças, até descobrir esse formato, que me apeteceu muito, do fraseado em sete tempos, a partir da estrutura harmônica que queria desenvolver. E o ajuste entre uma coisa e outra, depois de concluído, me remeteu aos pássaros, às pastorinhas, a essas manifestações que eu via na Sacramenta, quando menino, no Cine Brasilândia e até nas casas de algumas pessoas. E eu me lembrei dessa história da Janataíra com a Jandaíra e decidi fazer um recorte e produzir a partir dele uma outra história, ampliando esse universo da presença amazônica. A questão do 7/4 me caiu como uma luva porque era esse tipo de coisa diferenciada justamente que eu queria produzir e com uma melodicidade que embelezava muito a presença do novo. Foi um dos meus momentos de felicidade rara essa descoberta.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Na segunda parte, da revoada dos pássaros, entra um $\frac{3}{4}$, depois $\frac{7}{4}$, depois $\frac{5}{4}$, depois $\frac{9}{4}$ pra então voltar ao $\frac{7}{4}$ e continuar a música até o final. Freitas diz que havia a intenção, nessa parte, dos cortes, das quebras de compasso, das alterações, umas após as outras, desse uso do cromatismo, enfim. Ele nos fala que a música foi produzida antes da letra, mas depois viu que se encaixava no resultado da cena, do vôo de pássaro, arriscado, quebrado, cheio de recortes, de visões sobre fogueiras que a música transmitia e a letra complementou a idéia. E complementa: “mas não eram mais fogueiras de quadra junina, eram fogueiras de queimadas, mesmo. Pássaros mortos, fogueiras de paneiro, de São Marçal”. (FREITAS, 2008).

Freitas, como já foi falado antes, queria escrever músicas que se diferenciassem. Diante disso, os compassos irregulares foram se concretizando dia a dia no seu trabalho. Entretanto, diz ele:

Foi preciso descobrir um sentido pra isso tudo, porque eu também sabia que não adiantaria apenas fazer por fazer, e os compassos irregulares como alternativa de composição, pra mim, ou como modo de produzir minha música, me davam essa possibilidade de expressar intenções amazônicas, falares, dizeres, momentos, espaços que se podiam traduzir com mais propriedade, como algo realmente alternativo em termos de música amazônica.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

JANATAIRA

1

WALTER FREITAS

Musical score for "JANATAIRA" by Walter Freitas, page 1. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/4. The music consists of 11 staves of notation, including rests, eighth notes, sixteenth notes, and triplet markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for guitar, measures 53-67. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 53 starts with a 5/4 time signature. Measure 54 has a 5/4 time signature and a fermata over the first measure. Measure 55 has a 7/4 time signature. Measure 56 has a 3/4 time signature. Measure 57 has a 3/4 time signature. Measure 58 has a 7/4 time signature. Measure 59 has a 7/4 time signature. Measure 60 has a 7/4 time signature and a first ending bracket. Measure 61 has a 7/4 time signature and a second ending bracket. Measure 62 has a 7/4 time signature. Measure 63 has a 7/4 time signature. Measure 64 has a 7/4 time signature. Measure 65 has a 7/4 time signature. Measure 66 has a 7/4 time signature. Measure 67 has a 7/4 time signature and a fermata over the first measure. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets.

FIM

2.6 - Igaçaba (Walter Freitas e João Gomes)

Cuia leva a vela/ acha o nosso mor'to/ pulo breu da noite/ pula prata dos peixes do mar'/ buia dessas trevas/ vem pulo teu povo/ monta as capivaras/ pulos nó quẽ demo ê nõs ingá/ tipiriri diz-que conta/ urutá ia descer' pacoval curaim tanté/ jacundê-jacundá, jacundê-jacundá/ trepu na jia,foi vê maré sem guia/ im bando as uiara ui pegavo zaigara/ u'a juruti foi dizê pras anta dele/ u'a juruti foi dizê pras anta dele/ foi quẽ nem 'strepe dẽ ar'raia/ na ilhar'ga dõs pé charimbá curo iõ tantê/ 'raimundinho a gueiomar'/ 'raimundinho a gueiomar'/ premêro dia aieiê...choremo o dia../ perai quebranto, paraí cambada/ falu dasdô que é dẽ vinda a ida dele/ falu dasdô que é dẽ vinda a ida dele/ urucurumim quem ãatá/ bilacubau dẽ manhã/ cururê aarã auati/ 'relampo n'água cunhã tupan/ euzinho 'spiei nhãnhã nhãnhã/ bilacubau mẽ assombrei/ afogava a tarde no xibiu/ nua pro fundo 'scuro do 'rio/ mãe num disispera/ tire o vosso pano/ pede que um cabôco/ tẽ bote as sementes dẽ urutá/ ã dispos da 'spera/ lave o vosso 'rosto/ chegu o teu cabano/ quiba deste-um 'raio de luar'/ jurupari fez dancejo/ cum 'riba ã gueiomar'/ os pissual foro indo vê/ três bor'bulho no mar/ três bor'bulho no mar/ vento quẽ abria arari/ vento quẽ abria/ jurandir' remando/ juro im mim quẽ a mata/ sã abriu dẽ toda apois ter' da pena dele/ sã abriu de toda apois ter' da pena dele/ tira igaçaba do fundo/ alumia os querer' temporal por aí se vê/ curumim lampejá/ curumim lampejá/ varão do dia urutá/ varando aurora/ ui dẽ mim quẽ pari no mundo essa história/ ficu nas fulha as 'scrita a vida dele/ ficu nas fulha as 'scrita a vida dele../

O mote desta letra é a busca por um corpo de um afogado. Supostamente, seria um menino. Freitas fala que, para quem já assistiu um ritual assim, é realmente um momento em que a natureza toda pára, querendo ver o resultado da busca. Uma vela acesa dentro da cuia no rio é um hábito ribeirinho de pajelança, para descobrir o corpo de alguém que se afogou: **“cuia leva a vela/ acha o nosso mor'to/ pulo breu da noite/ pula prata dos peixes do mar'/ buia dessas trevas/ vem pulo teu povo/ monta as capivaras/ pulos nó quẽ demo ê nõs ingá”**. O apelo é para que o garoto volte, por causa de seu povo. As capivaras, explica Freitas, não servem de montaria, como os búfalos do Marajó, mas a cena trata do que seriam capazes os moleques em sua travessura, um encantamento típico da região. Aqui, a travessura refere-se à forma retorcida de *ingacipó*, relacionando-a com a peraltice das personagens.

“Tipiriri diz-que conta/ urutá ia descer' pacoval curaim tanté/ jacundê-jacundá, jacundê-jacundá”. Aqui temos uma história encaixada em outra história. Urutá seria personagem de Tipiriri. Na verdade, são dois personagens encantados. Tipiriri é o pretinho derrubador que vê e relata as coisas a sua volta, e Urutá, diz Walter Freitas, “é o menino travesso que ao descer no rumo do pacoval, é levado para o fundo d'água pelas Uiaras. Diz a lenda que o menino deve voltar como curadó-pajé”. (FREITAS, 1987).

Jacundê-jacundá é sonorização, seqüência construída por aproximação com a palavra jacundá, que é nome de peixe, de rio e de um lugar.

“Trepu na jia, foi vê maré sem guia/ im bando as uiara ui pegavo zaigara/ u’a juruti foi dizê pras anta dele/ u’a juruti foi dizê pras anta dele”. “Quem está em guia é quem trepou na jia”, diz Freitas. Ele fala que a lenda aqui é tomada como uma história real, introduz-se na realidade como se fizesse parte dela. E afirma: “aliás, todas as lendas são narradas com essa conformação, com essa configuração, de pertencimento à realidade, nunca apartadas dela, apesar de suas características fantásticas”. (FREITAS, 2008). O texto faz menção direta à lenda das Uiaras, que no rio, em bando, pegam peixe (zaigara) e levam os meninos para regiões encantadas que habitam. O pássaro juruti é aquele que conta o ocorrido às antas e às pessoas da família e da aldeia.

“Foi quẽ nem ‘strepe dẽ ar’raia/ na ilhar’ga dõs pé/ charimbá curo iõ tantê/ ‘raimundinho a gueiomar’/ ‘raimundinho a gueiomar’/ premêro dia aieiê...choremo o dia../ perai quebranto, paraí cambada/ falu dasdô que é dẽ vinda a ida dele/ falu dasdô que é dẽ vinda a ida dele”. Strepe de arraia aqui, relaciona a dor de uma ferrada de arraia ao sentimento de perda da família. Tantê é mais uma das personagens da história, que é curado com o charimbá, o mágico preparado. Raimundinho consola Gueiomar. Dasdô, outra moradora do lugar, assume o papel de líder e direciona as energias dessa comunidade para entender o que se passa. O ambiente está tomado pelo “quebranto”, que na linguagem cabocla significa “mau olhado”.

É a ação, intencional ou não, de quebrantar a saúde de alguém, principalmente as crianças, por meio de um simples olhar ou através até de comentários elogiosos em relação à pessoa. Já li em livros de ocultismo que parece ser uma prática de magia negra, muitas vezes involutária, praticada em qualquer parte do mundo.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Urucurumim quem ãatá/ bilacubau dẽ manhã/ cururê aarã auati/ ‘relampo n’água cunhã tupan/ euzinho ‘spiei nhãnhã nhãnhã/ bilacubau mẽ assombrei/ afogava a tarde no xibiu/ nua pro fundo ‘scuro do ‘rio”. Agora o autor volta a sonorizar os fonemas indígenas, em que não existe tradução literal, pois não há construção de frases fechadas, embora, diz ele, “as palavras soltas tenham, sim, um significado próprio, e ao cabo, você possa até depreender um sentido”. (FREITAS, 2008). Ele declara duas coisas sobre isso:

Urucurumim é um neologismo, no qual misturo duas palavras, a exemplo da experiência que fiz na letra de ‘Estrela Negra’, do disco da Feira Pixinguinha (1980), na qual escrevi coisas como “alongaiola, me consola”. Esta experiência foi retomada pelo João Gomes em *Tiã Tiã Tiã*. A segunda coisa, é que no último texto para teatro que escrevi, chamado ‘Fundo Reino’, volto a usar a sonoridade do nheengatu para expressar um sentido, um sentimento e o estado de um personagem dentro do enredo.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Para ele o enredo aqui é uma espécie de reminiscência, de experiências de iniciação sexual. O sexo é apresentado de maneira poética, porque talvez a própria natureza da partitura sugira isso, afirma ele. “Trata-se de uma cena de voyeurismo amazônico, digamos assim, mas o sexo está sugerido no afogamento da tarde no xibiu de Nhãnhã, no ato de levar a tarde acesa para o fundo escuro do rio, o que confere à cena uma sexualidade mítica, amazônica, diferenciada”. (FREITAS, 2008).

“Mãe num disispera/ tire o vosso pano/ pede que um cabôco/ tẽ bote as sementes dẽ urutá/ ã dispois da ‘spera/ lave o vosso ‘rosto/ chegu o teu cabano/ quiba deste-um ‘raio de luar”. Com as sementes de urutá, a mãe deverá engravidar de novo e ter um outro filho, que pareça ou substitua ou compense a perda do primeiro filho. O cabano estaria de volta, sim, mas na figura desse outro filho, de outro menino que viria para assumir o lugar deixado pelo primeiro. “Quiba deste-um raio de luar”, para Walter Freitas, significa que se pode ver isso tudo como uma vitória, um rasgo de esperança para que a comunidade e a mãe dessa criança prossigam em busca da realização de seus objetivos.

“Igaçaba” é a história de uma comunidade, em um determinado instante, no momento de um desenlace. A música de Walter Freitas é épica, pois abre as portas para o romanesco. Isso é o que torna interessante os muitos (vários) personagens, que dão esse colorido aos temas abordados. As cenas e versos a seguir falam de fenômenos da natureza. De um fato que vai transformando a realidade em volta, de acontecimentos que sucedem por efeito dessa ação da natureza e vice-versa: *“jurupari fez dancejo/ cum ‘riba ã gueiomar’/ os pissual foro indo vê/ três bor’bulho no mar/ três bor’bulho no mar/ vento quẽ abria arari/ vento quẽ abria/ jurandir’ remando/ juro im mim quẽ a mata/ sã abriu dẽ toda apois ter’ da pena dele/ sã abriu de toda apois ter’ da pena dele”*. Para o autor, o que se foi não retorna, pelo menos não da mesma forma que antes. O que acontece, diz ele, “me parece que seja um renascimento, talvez, ou uma transformação (para ser mais preciso) que permite com mais facilidade a recaptura daquilo que se

perdeu. No entendimento da transformação, acho que se vence a dor da perda”. (FREITAS, 2008).

“Tira igaçaba do fundo/ alumia os querer’ temporal por aí se vê/ curumim lampejá/ curumim lampejá/ varão do dia urutá/ varando aurora/ ui dē mim quē pari no mundo essa história/ ficu nas fulha as ‘scrita a vida dele/ ficu nas fulha as ‘scrita a vida dele...”. Tendo em vista que Igaçabas são antigas urnas funerárias desenvolvidas por algumas nações amazônicas, o autor aponta, nessa estória, uma referência ao renascimento da esperança, com a volta do menino na figura de um irmão, que vem para dar continuidade ao processo interrompido com a morte. Nota-se que aqui a realidade transformou-se em uma narrativa, realmente. Ele finaliza, dizendo que:

Igaçaba é uma narrativa que gira em torno de uma morte e de um nascimento. A Igaçaba é como que um veículo do fim, por assim dizer. O vocábulo com certeza diz mais desse momento em que se faz um corte na realidade para iniciar uma narrativa, na minha opinião. A música, antes de possuir letra, já se chamava Igaçaba, porque foi assim que decidi chamá-la. A letra foi moldada por mim e pelo João, sobre essa idéia que acho magnífica, dos corpos enterrados em grandes urnas de barro.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

2.6.1 – Igaçaba – Parte Musical

Igaçaba está na tonalidade de Lá menor. A primeira parte, em compasso 4/4 acompanha a letra, no caráter soturno. Os trechos seguintes, que exploram bastante os agudos, tem outro caráter e são mais movimentados. A segunda parte é em compasso 6/8 e a terceira parte em compasso simples, novamente, de quatro tempos. Na época em que Freitas compôs esta música, relata ele, ainda não sabia colocar música em letra. Sempre compunha primeiro a música. E nos explica:

Tive de me treinar pra começar a produzir canções a partir de textos já acabados. E desse treinamento próprio é que me veio a idéia de transformar as letras em um elemento formal a mais, dentro da composição. Essa composição está muito ligada à obra do Dalcídio Jurandir, a cenas de afogamento, e foi produzida sim com uma visão temática. É uma canção de água. Não existe, nela, espaço pra terra firme. Então, é o tema do afogamento, o tema das águas grandes, crescentes, de um povo que navega, que anda sobre as águas, que determinou a composição. A parte musical já veio digamos assim intencionada pra isso e a letra, também escrita a quatro mãos, ajustou-se a isso.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

IGAÇABA

WALTER FREITAS & JOÃO MOURA

4

FIM

4

2.7- Pixaim (Walter Freitas e João Gomes)

Ê, Budum nõ vento traz / Cheiro bom dẽ zendi / Canto pur incanto ah minha gente / Da guiné, meu tom nagô / Pituim, 'recende inté / ser' da pele quente / sente como dengue ai dessa gente / luz da for'ça afé xangô / olorum, lundu 'raju / ai mẽ deu merengue / 'rengo no 'repasse ô nom mẽ 'rendo / nem 'rebenque mẽ dá dor / ubá-ubá-que-tambô-que batuque melexa / flecha que flecha caminho quẽ fecha quẽ fecha / pajé sacaca cavalo das água-tabaque / Ô pena ver'de real / 'reio im mata ẽ matagal / ubá-ubá-que no muque na peia na peia / trôxe que trôsse do fundo as candeia as candeia / trôxe uma pena de arara os incanti quimbundo / Ô pena ver'de 'real / Ponto im ter'rêro ẽ quintal / Cantiga pré-tu bangulê / Lê bangola pré-tu no ar'raia / Ia te bréa zamb'olê Bangüê / Ê Zambê d'angola qui mẽ dá / Batu' caxamb'olereiê / Iê serena bo'carinhê chá / Chá tẽ põe na chula um pererê / 'rê ar'riba a xará ẽ xaxará / zabumba pré-tu-quẽ-bumbá / bum na bumba pré-tu-boi dançar ' / tu tẽ põe nhô pré-t'um pererê / 're tẽ du nõ canto o guaja-rá-ah / que ess' encanto sabi-do-'re-mi' / retor'ce é rendengue lá / tum-ta-tuiê dẽ pari-guelê / luiererê, mẽ d'aroeir'araiana / 'rinha sire...custado quẽ dẽ / suncê suncê...custado quẽ dẽ / dudiereiê / 'retumba tu cunha nhê ien / cujuba 'ruba o guaraná / sabe d'angola agora é ce / nõ surinã ta cametá / acuera peste andu n'ocê / uara'bé tẽ faz cura / suruba semo zambo axé / da kindi' a vida nõ guamá / Vi Tupi naiê no sol / Ah no sol-vi zambi / Quibas ẽ serenos, reis e nambis / Iorubanos ẽ krahô / Pixaim, mẽ vi crescer / Crendo nas umbandi / Grande me foi Gandhi além dos Andes / Ar'ribu amor' amor'...lerê.../

Pixaim procura mostrar o que o povo negro trouxe e construiu de bom, aqui, de mistura com os índios, resultando nessa outra mistura, que é o caboclo: “Ê, *Budum nõ vento traz / Cheiro bom dẽ zendi / Canto pur incanto ah minha gente / Da guiné, meu tom nagô / Pituim, 'recende inté / ser' da pele quente / sente como dengue ai dessa gente / luz da for'ça afé xangô / olorum, lundu 'raju / ai mẽ deu merengue / 'rengo no 'repasse ô nom mẽ 'rendo / nem 'rebenque mẽ dá dor*”. O cheiro forte do suor dos negros vem com o vento. O cheiro do “ser” (no sentido filosófico mesmo) da pele quente. Um personagem, Zendi, vem da África para o Brasil. Nesta letra, o autor se permite a liberdade de uma corruptela de “dengo” para “dengue”, como em outra música que os versos dizem: “ai tua saia no rendengue, dengue, sairé”. Para ele, é uma liberdade poética, de um tempo, em que ele mesmo diz: “ainda podíamos sentir o dengo dessa gente”. (FREITAS, 2008). Xangô é o Orixá da Umbanda que dá luz e força pra essa gente. “Afé”, que no encarte do CD é grafado desta maneira, faz parte do jogo de palavras e neologismos de “Pixaim” e aproveita o termo baiano “axé”, recriando-o para ampliar os horizontes dessa visão afro-religiosa do povo brasileiro. Serge Gruzinski fala desses fenômenos no universo afro-brasileiro:

Um tipo particular de mistura suscitou inúmeros trabalhos: a mestiçagem de crenças e ritos, ou, caso se prefira, o sincretismo religioso. A própria expressão tem uma longa história, que data, pelo menos, de Plutarco. No campo da antropologia religiosa, ele fez a felicidade dos especialistas das religiões afro-brasileiras. Estas constituem um terreno privilegiado, pois reúnem as influências cruzadas de cultos africanos, ameríndios e cristãos. (GRUZINSKI, 2001: 45).

Olorum é outra entidade divinizada nas cerimônias afro-religiosas. O lundu também faz parte deste painel de reminiscências africanas. Diz Walter Freitas: “Olorum vem pela dança e aqui se mencionam vários elementos destacados deste painel para dar ênfase a esse poder dançarino do povo brasileiro e sua relação com as raízes africanas”. (FREITAS, 2008). O Merengue citado na letra é um ritmo caribenho que se estabeleceu no gosto paraense, sobretudo em Belém, nas décadas medianas do século XX, sendo, na opinião de Freitas, “a fonte de inspiração para a criação posterior da lambada e possuindo uma larga faixa de ouvintes e músicos que se dedicaram a tocar e compor merengue”. (FREITAS, 2008). Quanto ao “rebenque”, este é um tipo de chicote, instrumento de tortura usado no espancamento de negros na época de escravos.

“Ubá-ubá-que-tambô-que batuque melexa / frecha que flecha caminho quẽ fecha quẽ fecha / pajé sacaca cavalo das água-tabaque / Ô pena ver'de real / 'reio im mata ã matagal / ubá-ubá-que no muque na peia na peia / trôxe que trôsse do fundo as candeia as candeia / trôxe uma pena de arara os incanti quimbundo / Ô pena ver'de 'real / Ponto im ter'rêro ã quintal”. Tem início aqui a história do cabôco pena verde, “guerreiro africano que desaparece em meio a uma batalha e ressurge já na Amazônia, transformado em índio e falando tupy”. (FREITAS, 2008). “Frecha que flecha, fecha que fecha”. Segundo Freitas, a utilização das duas formas procura traduzir a transformação da linguagem cotidiana para a linguagem do caboclo, “às vezes completamente incompreensível, eivada de dialetos africanos”. (FREITAS, 2008). “Pixaim” canta a mistura de raças, portanto, a estória que é contada, na qual o ‘cabôco’ Pena Verde teria vindo da África usando a forma do Pajé Sacaca (um ser que anda pelo fundo da água), nada mais é do que uma fusão de histórias, afirma Walter Freitas.

Ubá, a que a letra se refere, é um tipo de embarcação. O muque, a peia, explica o nosso autor, “são ações dessa gente, focada na música, mas podem funcionar como ações desenvolvidas no sentido de prover a subsistência, como a pesca, por exemplo”. (FREITAS, 2008). As “candeias” faz referência ao conhecimento. São as “luzes”, os “esclarecimentos”. E as candeias, assim como a pena da arara e muitas outras coisas, foram trazidas do “fundo”, por Pena Verde. Freitas nos fala que tanto ‘mata e matagal’

quanto ‘terreiro e quintal’ são vocábulos que apenas reforçam uns aos outros, enfatizando a idéia de que a entidade baixa em lugares abertos, que está ao alcance de quem dela precisa. “Acredito que estes termos sejam uma comprovação da simplicidade direta estabelecida na relação entre a entidade e seus amigos”. (FREITAS, 2008). Quanto aos vocábulos “quintais” e “terreiro”, Freitas explica que estes possuem uma amplitude de sentido que ultrapassa a compreensão de um espaço físico, como o dimensionamos normalmente. É apenas o espaço de ação do culto, o lugar de encontro entre entidades e seguidores, independente de sua conformação física.

“Cantiga pré-tu bangulê / Lê bangola pré-tu no ar'raia / Ia te bréa zamb'olê Bangüê / Ê Zambê d'angola qui më dá / Batu' caxamb'olereiê / Iê serena bo'carinhê chá / Chá tẽ põe na chula um pererê / 'rê ar'riba a xará ẽ xaxará / zabumba pré-tu-quẽ-bumbá / bum na bumba pré-tu-boi dançar ' / tu tẽ põe nhô pré-t'um pererê / 're tẽ du nõ canto o guaja-rá-ah”. Para ele, “Pixaim” possui muito de sonorização formal, “daquele som vocal a serviço da música de que falamos pessoalmente em outro tempo”. (FREITAS, 2008).

Em várias passagens os sentidos concretos estão perpassados por estas sonoridades, por estas experimentações fonéticas, por esse trabalho de conexão lingüística em relação à sonoridade musical, da língua posta a serviço do som. Então, bangulê/bangola formam um dueto sonoro, embora o sentido se mantenha, mantenha a ênfase da superação pela arte, pela expressão, pela dança. O arraial tem o sentido de espaço de celebração. Lá se celebram as vitórias, os encantos.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

O batuque dos tambores africanos dá o tom neste trecho da música. Entre ritmos, cantos e movimentos está o Bangüê, uma dança até hoje praticada por grupos folclóricos no Pará. Tem sua origem também das festas dos negros escravos, africanos. O boi-bumbá é também citado aqui, como outra dança praticada pelos negros. Na palavra “pré-tu”, a separação é proposital, para dar ênfase ao pronome, que se destaca. A zabumba aparece aqui, mas não é de graça, ressalta Walter Freitas. “Ela faz parte do contexto, não do boi, precisamente, mas da música, das misturas, dos encantamentos”. (FREITAS, 2008). Nosso autor faz um relato deste processo criativo, em “Pixaim”, após ser indagado sobre a interpretação dos neologismos, em: “Iê serena bo'carinhêchá”, “Chá te põe na chula um pererê”, “re'ar'riba a xará e xaxará.

Devo lhe dizer que em alguns momentos dessa parceria com o João (que como você sabe foi construída a quatro mãos) julguei conveniente interferir nos versos dele, depois de encaixados na melodia. Nestes trechos que você menciona acima, uma das alterações que fiz foi esta: a primeira sílaba não existia nos versos originais do João. Como acrescentei uma nota na música, posteriormente, para usufruir de uma maior acentuação rítmica, mais ao meu gosto de compositor, fiquei com esta nota sobrando e aí fiz a ‘maldade’ de puxar a última sílaba de cada verso dele para a frente do verso posterior. Detonei mais ainda o sentido, mas obtive um efeito formal bem interessante.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Que ess' encanto sabi-do-'re-mi' / retor'ce é rendengue lá / tum-ta-tuiê dē pari-guelê / luiererê, mē d'aroeir'araiana / 'rinha sire...custado quē dē / suncê suncê...custado quē dē / dudiereiê”. “Suncê” é você, e “Sire” é o tratamento dado aos ‘senhores’. Como já foi falado antes, há muito de sonoridade formal em “Pixaim”. Como ressalta o autor, há mais coisas pra se sentir do que pra se entender. É preciso ir aos detalhes, diz ele. “Aroeira”, “araiana”, “me dá”, “custado”, os costados dos negros. Esta é uma parte que canta o encanto das mulheres - e não apenas delas - e da sensualidade. O ‘rendengue’ é a parte dos quadris, abaixo da cintura, onde as mulheres costumam prender o cós da saia. Um hábito comum na região.

“Retumba tu cunha nhê ien / kujuba 'ruba o guaraná / sabe d'angola agora é ce / nō surinã ta cameté / acuera peste andu n'ocê / uara'bé tē faz cura / suruba semo zambo axé / da kindi' a vida nō guamá”. O trecho acima deixa claro a mestiçagem de negros e índios. “Uarabé”, como sumo da massa da mandioca, é citado, por ter o poder de cura. Freitas diz: “A mandioca dispõe de várias narrativas que integralizam seus poderes excepcionais. É, aliás, bem fácil constatar os benefícios que produz, entre os quais o maior de todos é o de matar a fome”. (FREITAS, 2008). As reminiscências negras estão no Suriname, assim como estão em Cameté, região do Baixo Tocantins, próximo a Belém. “Acuera peste andu n'ocê” refere-se a qualquer peste que se possa mencionar, como tendo sido prejudicial à etnia negra. Freitas fala sobre este “poema gráfico” que é “Pixaim”, em que os neologismos se formam a partir de interferências das palavras, umas sobre as outras, costuras de sons, etc. E a vida, finalmente, é devolvida ao rio Guamá.

Creio que nesse instante particular misturam-se o aqui, o amazônico, o africano, o indiano, a Índia. A Índia e o aqui que juntos ressaltam a ocorrência da vida, não apenas como palavra, mas como evento, como poesia, numa interferência que nos devolve ao Guamá, ao lugar de origem do narrador, do poeta. O Guamá que é o lugar de referência geográfica para esse narrador.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

“Vi Tupi naiê no sol / Ah no sol-vi zambi / Quibas ã serenos, reis e nambis / Iorubanos ã krahó / Pixaim, mẽ vi crescer / Credo nas umbandi / Grande me foi Gandhi além dos Andes / Ar'ribu amor' amor'....lerê...”. Mais uma vez a mistura de raças. A fusão entre o indígena e o africano. “Naiê”, explica Freitas, trabalhado com uma sonoridade que nos remete ao termos africanos, por sua sonoridade de ê fechado, sugere uma corruptela de “Nayá”, que é personagem central da lenda da Vitória-régia, uma das mais conhecidas no universo mítico Tupy-Guarany. Outra corruptela é “Zambi”, que vem de “Zumbi”. Para Freitas, esta vem como “referência à capacidade de resistência e libertação do povo negro e aos líderes que souberam catalisar essa capacidade nos momentos adequados para conseguir resultados históricos e definitivos. (FREITAS, 2008).

Ao que parece, no contexto da canção, os dois povos são fortes e serenos. Freitas explica também que “Nambis” não deve ser uma referência cabal a um povo, como a outros vocábulos, mas um aproveitamento sonoro reduzido da palavra “nambiquara”, que aí sim, seria um outro povo. Nota-se, neste trecho final da música, uma caracterização lingüística no falar de algumas entidades de culto africano, que reduzem o final das palavras de **a** para **i**, quando incorporadas: “umbanda”, “umbandi”. O autor se envaidece: “isso que é aproveitado aí no sentido poético e teatral. Mas devo admitir que ficou bem interessante como experiência poética formal, no encontro preciso dessa rima”. (FREITAS, 2008).

Freitas nos fala que o contexto de “*Tuyabaé Cuaá*” nunca pretendeu ser regional ou regionalista. Ela tem essa pulsação de universalidade que toda obra procura ou deveria procurar, segundo palavras do autor. “Este paralelo, esta concepção, este delineio, este traçado entre lutas populares diversas parece ser conveniente a essa aspiração, sobretudo em “Pixaim”, que se lança a esta aventura, talvez a pioneira de entrelaçar raças, ritmos, experimentações”. (FREITAS, 2008). A palavra “arribar” é partir. Para Freitas, “na melhor contextualização nordestina dessa palavra”. E poetiza mais uma vez: “a arribada do amor é algo de uma força poética comovente, porque exhibe a capacidade de superação das distâncias através da sensibilidade, do sentimento” (FREITAS, 2008). Pixaim, me vi crescer, crendo na umbanda. Grande foi Gandhi, além dos Andes. Arribei, amor, amor, lerê...

2.7.1 – Pixaim – Parte Musical

Pixaim é escrita em Mi maior, com trechos melódicos de sonoridade modal (principalmente pelo uso de sétimas menores). O ritmo é marcado pela presença de sincopas dentro dos compassos mistos e pela oscilação entre compassos mistos e simples. Freitas aponta para a importância de destacar a dinâmica desenvolvida entre a rítmica dos compassos em cinco e sete tempos, em contraste com a fluência dos compassos binários, pois concorda que o caráter afro da música parece se confirmar com esses confrontos rítmicos. Quando indagado se o compasso 5/8, que ele tanto utiliza em “Tuyabaé Cuaá”, é característico do canto indígena, ele respondeu:

A música indígena é muito vária e variada e do pouco que sei dela, posso te dizer que possui muita inventividade do ponto de vista da divisão melódica. E que se utiliza de compassos irregulares com bastante frequência. Mas neste formato rítmico, bem marcado como está em Pixaim, não. Na realidade eu me utilizei desse compasso em cinco por oito com a intenção de adaptá-lo a esse tipo de marcação de tambores, bem ritmados, que a música africana parece oferecer sempre. Então as duas etnias estão meio que contempladas, vamos dizer assim, nessa mistura de intenções.

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

Já o segundo movimento é em binário simples, 2/4, compasso característico do canto e dança dos negros. Freitas concorda: “de fato, essa passagem nos remete a essa coisa da dança, da festa, digamos assim, mais cotidiana. É uma parte em que se pode falar de traço de união entre as etnias. O compasso binário simples tem essa funcionalidade”. (FREITAS, 2008). O terceiro movimento é um 7/4 e aí Freitas considera que a predominância dos sete tempos e a repetitividade harmônica ‘calçam’ melhor essa idéia da presença indígena, já que seus cantos tem, em geral, algo assim bem marcado pela intenção de repisar, repetir, inculcar uma idéia. Palavras do autor.

O quarto movimento está mais pro maxixe, que é um ritmo que se relaciona bem com o baião, diz Freitas. Mas afirma que o trecho tem também um pé no sudeste, no jongo, no samba de roda. Isso faz parte da obra musical de nosso autor, que sempre teve a intenção de se apoderar de coisas variadas. E conclui: “a negritude e os indígenas são patrimônio brasileiro”. (FREITAS, 2008). A música volta para o 7/4 e termina no 5/4, como no primeiro movimento. “A idéia de retornar pro compasso inicial foi uma decisão de processo. Foi mais um formato pra atender a um fecho musical necessário e que ajudava na construção da letra que eu e o João acabamos escrevendo”. (FREITAS, 2008).

PIXÃIM

WALTER FREITAS & JOÃO GOMES

The musical score for "Pixaim" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a key signature change to G major and a time signature change to 2/4. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign followed by a change to 2/4 time. The fourth staff contains a complex rhythmic pattern. The fifth staff includes a first ending bracket and the instruction "REPETIR 3 VEZES" (Repeat 3 times). The sixth staff starts with a second ending bracket. The seventh staff contains two first and second ending brackets. The eighth, ninth, and tenth staves continue the melodic line with various rhythmic values.

The image displays a musical score for five staves, all in the key of G major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The score is written in treble clef and includes various time signatures and first/second endings.

- Staff 1:** Starts in 4/4 time. It features a first ending (marked '1.') that concludes with a double bar line and repeat dots. The second ending (marked '2.') begins with a 3/8 time signature and contains a series of eighth notes.
- Staff 2:** Continues in 4/4 time. It includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') that changes to a 3/8 time signature.
- Staff 3:** Starts with a whole rest, followed by a 3/8 time signature and a sequence of eighth notes.
- Staff 4:** Continues with eighth notes in 4/4 time.
- Staff 5:** Features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') that concludes with a double bar line and repeat dots.

2.8 - *Oração da Cabra Preta (Música: Walter Freitas – Oração de domínio público)*

Minha Santa Catarina / vou embaixo daquele enforcado / vou tirar um pedaço de corda / pra prender a cabra preta / pra tirar três litros de leite / pra fazer três queijos / e dividir em quatro pedaços / um pedaço pra caifaz / um pedaço pra satanás / um pedaço pra ferrabraz / um pedaço pra sua infância (sua infância é a mulata) / turumbamba no campo / trinco fecha trinco abre / cachorro preto late / gato preto mia / cobra preta anda / galo preto já cantou / assim como trinco fecha trinco abre / quero que o coração dessa desgaraçada / é a mulata é a mulata / não tenha mais sossego / enquanto ela não for minha / quero que ela fique cheia de coceiras / pra não gozar nem ser feliz / com outro homem que não seja eu .../

O poeta paraense Bruno de Menezes recolheu a “Oração da Cabra Preta Milagrosa”, do livro de São Cipriano, e a incluiu em um de seus poemas: este que está sendo apresentado aqui, como parte do repertório do CD “*Tuyabaé Cuaá*”. Walter Freitas resolveu sonorizar, porque gostou da surpresa do texto, do formato direto e claro, da “desmistificação do teor das relações entre pessoas em determinados momentos e da proximidade entre amor e ódio, paixão e crueldade”. (FREITAS, 2008). Freitas ainda nos diz que acredita nesta relação do poder das trevas pela cor, de volteio com a calada da noite, onde esses rituais se processam, “da mesma forma que a pomba branca se liga a sentimentos e atitudes contrárias”. (FREITAS, 2008).

Há uma infinidade de textos da literatura oral e da cultura popular, que expressam encantamentos, magias e orações ligadas a fórmulas e rituais mágicos, exorcismos e esconjuros. São textos que, por terem componentes comuns, se reestruturam continuamente e vão passando do oral ao escrito, do popular ao culto, mas retornam sempre à oralidade.

No “Livro de São Cipriano”, onde é narrada a estória do santo-bruxo, estão contidas preces mágicas, preces para solução de encantamentos, para caçar demônios, para evitar mau-olhado, enfeitiçamentos, maus sonhos e outros tipos de orações. E é neste livro que está também a legítima “Oração da Cabra Preta Milagrosa”, aquela que aponta para as “forças demoníacas” e que é citada por Câmara Cascudo, segundo nos fala Jerusa Pires, em “*O livro de São Cipriano, uma Legenda de Massas*”,³⁸ como o “credo às avessas”. Ela diz que:

³⁸ FERREIRA, Jerusa Pires. *O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

Este credo às avessas nos deixa sempre aturdidos, senão em crença, pelo menos em lógica. A soma de absurdos a que se refere Câmara Cascudo, jogos, fórmulas comuns cheias de sigilos e alusões obscuras que todos julgam de efeito fulminante, às vezes, e de fato, terminam mesmo sendo, até pelo estado de desordem que traz esta oração ao voltar o mundo de ponta-cabeça. (FERREIRA, 1992: 72).

Na versão colhida por Artur Ramos,³⁹ Jerusa Pires relata que é feita uma simplificação do texto. Para efeito de apresentação visual, ela lembra um cartãozinho de missa de sétimo dia. E acrescenta: “aí há o empobrecimento da oralidade para aproveitamento da imagem e para vender melhor o produto”. (FERREIRA, 1992). Reza-se essa oração com uma vela acesa e uma faca de ponta nas mãos, trocando "fulano" pelo nome da pessoa para quem se reza a oração. Esta oração pode ser usada tanto para fazer mal, como para fazer o bem para a pessoa. Tudo depende das intenções de quem reza a oração:

Cabra Preta milagrosa que pelo monte subiu, trazei-me fulano, que de minha mão sumiu. Fulano, assim como o galo canta, o burro rincha, o sino toca e a cabra berra. Assim tu hás de andar atrás de mim. Assim como Caifaz, Satanás, Ferrabraz e o Maioral do inferno que fazem todos se dominar, fazei fulano se dominar, para me trazer cordeiro, preso debaixo de meu pé esquerdo. Fulano, dinheiro na tua e na minha mão não há de faltar, com sede tu nem eu haveremos de acabar, de tiro e faca nem tu nem eu não há de nos pegar, meus inimigos não hão de me enxergar. A luta vencerei com os poderes da Cabra Preta milagrosa. Fulano, com dois eu te vejo, com três eu te prendo com Caifaz, Satanás, Ferrabraz

Oração da Cabra Preta Milagrosa.

A autora nos lembra que além do credo às avessas, esta oração mistura em seu universo muitas outras coisas, como o diabo e a Santa Justina, o que faz dela não apenas uma oração terrível, mas “consegue passar um processo que é de todos o mais causador de perplexidade, o da negação do sagrado”. (FERREIRA, 1992).

Em “*O Livro de São Cipriano, Uma Legenda de Massas*”, Jerusa Pires nos fala que tais orações sempre aparecem, cada uma a seu modo, como formas de mediação e de realização da fala, ou seja, que em todas elas está “o exercício da linguagem, a ocasião para exercer o verbo como meio de ação”. (FERREIRA, 1992). Para ela, são textos que trazem importantes informações, além de grande força poética:

³⁹ Oração da Cabra Preta, transcrita por Artur Ramos in *Aculturação Negra no Brasil*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1942, pp.142-268.

Vejo que a sobrevivência de antigas palavras na estabilidade da linguagem ritual, formando uma espécie de acronia, é também responsável pela atualização dos discursos que performam estes rituais, a senha de resistência que se consegue passar no universo tão perseguido das religiões populares. (FERREIRA, 1992: 71).

2.8.1 – Oração da Cabra Preta – Parte Musical

O estranhamento, para Walter Freitas, é algo em que aposta muito e gosta, para o seu trabalho. Nos fala ele que a Oração da Cabra Preta, este poema de Bruno de Menezes que ele musicou, tem um ‘pé bem estendido’ pra cima da escala árabe, que é uma escala que usou muito em várias de suas composições, como ponto de partida ou de chegada. Ele nos fala desse processo criativo:

Eu fiz algumas pequenas interferências na oração, na hora de musicar, mas não se aplica a essa música aquela lógica de a letra estar sendo alterada pela música, porque minha intenção era preservar o texto e todas as suas intenções, pelo fato de ser de autor desconhecido e não estar ali pra discutir comigo, essas coisas. E também em respeito ao trabalho anterior do Bruno de Menezes. Então estabeleci essas metas de trabalho, a escala e as modulações, mas fui me deixando conduzir pela dinâmica do texto. Formulei as coincidências rítmicas, métrica de versificação, pra encontrar possibilidades de retorno melódico, mas eram muito poucas (à exceção do pequeno trecho “turumbamba no campo”, no qual ainda tive de usar uma leve interferência, pra não deixar escapar a necessidade de retorno melódico, como uma espécie de âncora temática da melodia). E me entreguei a esse desafio de fazer uma música contínua baseada na rítmica e na sonoridade do texto (só que a partir daquelas premissas lá da escala e das modulações).

Walter Freitas, Janeiro de 2008.

ORAÇÃO DA CABRA PRETA

1

WALTER FREITAS

1 Intro (rubatto)

5

9

13

17

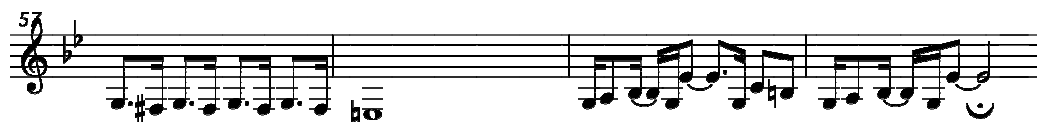
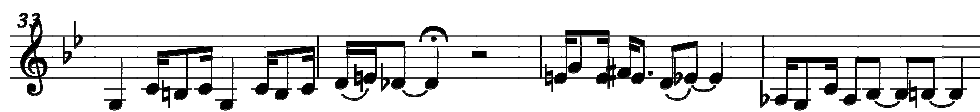
ritardando

21

25

29

2



CAPÍTULO 3

Recriação Sonora e Visual de “Tuyabaé Cuaá” – A Tradução da Tradução.

A identificação imediata com a obra de arte produz a identificação mediata com o autor dela. A obra de arte por mais de pândega que ela seja tem isso de respeitabilíssimo em si que socializa e engendra o amor. A obra de arte mais importante é a anônima, a que se tornou popular não no sentido de moda transitória, porém no verdadeiro sentido popular. A obra-prima por excelência é a popular porque se torna de identificação não mais com um homem só mas com um povo. **(Mário de Andrade)**

3 – Recriação Sonora e Visual de “Tuyabaé Cuaá” – A Tradução da Tradução.

A Arte não somente é fazer e exprimir. É também conhecimento, expressão e linguagem. O artista está para a criação e o leitor para a tradução, recriação e revelação e novamente tradução num processo de infindáveis possibilidades.

Cilene Nabiça

Como musicista, artista e pesquisadora, realizei em 2005 um projeto de pesquisa em arte, experimentação e criação artística para o Instituto de Artes do Pará (IAP), em parceria com a artista plástica Cilene Nabiça. Partindo do trabalho artístico de Walter Freitas, experimentamos realizar uma tradução nas linguagens visual e sonora. No universo de pluralidades do poeta e compositor, ousamos penetrar, no sentido de rastrear seu processo criativo e até interferir, fazendo releituras e recriações, traduzindo musicalmente e visualmente sua obra.

O trabalho consistiu em pesquisar, apreciar, interpretar e traduzir a obra de arte “*Tuyabaé Cuaá*”, resultando na gravação do CD “*Medievo Cabano*”. No processo criativo da artista plástica, o sentido do som transformou-se em imagem (oito telas) plasmadas a partir do universo poético e musical de Walter Freitas. No meu processo criativo, enquanto musicista, experimentei misturar a música erudita com a popular, ao encaixar a música contemporânea do compositor, na música antiga, dos períodos medieval, renascentista e barroco. Escrevi arranjos para as oito músicas de Walter Freitas, desta vez adaptadas para a sonoridade de instrumentos antigos, como o cravo, o violoncello, as flautas de madeira e um quarteto tradicional de vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

O desejo enquanto elemento necessário para que os acontecimentos referentes tanto ao processo de pesquisa como as etapas da recepção, tradução e re-criação, orientou-nos a provocar também rupturas com padrões que delineiam todo e qualquer ato humano. Podemos dizer que isso foi dolorosamente prazeroso.

“*Medievo Cabano*”, uma releitura de “*Tuyabaé Cuaá*”, foi buscar através da história do pensamento e do conhecimento humano nas ciências e nas artes, acontecimentos que pudessem apoiar nossas reflexões quanto ao processo de construção de método que considere os sujeitos em sua pluridimensão e o universo em sua capacidade imensa de renovar e criar.

Desse modo, passamos a atuar dialogicamente com a obra de Freitas, provocando a aderência através do contato com a matéria realizada em som e

absolutamente palpável na forma. Isso nos levou a uma relação de Tradução, que teve seu princípio no processo de recepção, re-criação e co-autoria. Dessa inter-relação vieram diluições que nos fez adentrar nos sentidos múltiplos do comum, das sensações e fruições, atravessando fronteiras, reagindo ao que está ante ao pensamento humano. Adentrar na intertextualidade de Walter Freitas, sem dúvida, era penetrar nas linguagens híbridas e na fusão de saberes culturais da Amazônia, em que se configura sua obra poética e musical.

Walter Freitas dá-se o direito a uma enorme liberdade de expressão, conseguindo obter uma unidade e harmonização incríveis. E isso deu a mim, leitora e tradutora de sua obra, o estímulo necessário para experimentar paralelos com danças medievais e renascentistas, através de um diálogo entre as vozes masculina e feminina, em que utilizei (como os compositores do séc.XII em diante) intervalos de terças e sextas consonantes.

O resultado acabou sendo uma música feita neste século, na Amazônia, mas com a sonoridade da música européia dos séculos passados. Para isto, contei com a participação do grupo de música antiga “Cálamo”, da Universidade Federal do Pará, grupo do qual eu era diretora musical e coordenadora. O grupo participou da gravação do CD “*Medievo Cabano*” com suas vozes e instrumentos de época: as flautas doce de madeira, o cravo, o violoncello e os instrumentos de percussão erudita (tambores, guizos e matracas) e percussão popular (atabaques, apitos, ganzás e triângulos), traduzindo a força rítmica da cultura negra e da cultura indígena.

A proposta de “*Medievo Cabano*” não foi para oscilar entre as duas culturas – o Brasil e a Europa – como “*Macunaíma*”,⁴⁰ o herói de Mário de Andrade, pois é fato que pertencemos a todas, simultaneamente. Fazemos parte de todos os universos. De mundos miscigenados. E como falou Serge Gruzinski, a partir do verso de Mário de Andrade “sou um tupi tangendo um alaúde...”:

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. Org. Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Allca xx/Edusp, 1996.*

É possível ser tupi – portanto índio do Brasil – e tocar um instrumento europeu tão antigo, tão refinado como o alaúde. Nada é inconciliável, nada é incompatível, mesmo se a mistura é por vezes dolorosa, como lembra *Macunaíma*. Não é porque o alaúde e os tupis pertencem a histórias diferentes que eles não podem se encontrar na pena de um poeta ou no meio de uma aldeia indígena administrada pelos jesuítas. (GRUZINSKI, 2001: 28).

Das oito músicas do CD “*Tuyabaé Cuaá*”, uma foi substituída pela outra. Não fiz arranjos medievais para a “Oração da Cabra Preta”. Em seu lugar, entrou “Merengueira”, outra composição de Walter Freitas.

Merengueira (Walter Freitas)

Arranjo: Marlise Borges

Na abertura de Merengueira, antes de entrar na melodia de Walter Freitas, introduzi um tema conhecido da Idade Média, “Lamento de Tristano”, de um compositor anônimo do século XV. A melodia deste tema foi escrita para “Tristão e Isolda”, a mais antiga estória de amor de todos os tempos. A adaptação do arranjo foi escrita, por mim, para violoncello barroco (no solo inicial), acompanhado somente pelo tambor, que finaliza sempre os compassos em 4/4. O violoncello entra suave e majestoso, como que contando a todos a trágica estória de amor.

Lamento (1) termo para uma variedade de formas musicais e poéticas associadas a ritos fúnebres ou a despedidas rituais. O lamento fúnebre doméstico, que remonta à antiguidade, ainda é amplamente praticado em algumas áreas rurais, como uma forma de extravasar a emoção e como partedeos ritos de transição. A maior parte dos lamentos domésticos assumem a forma de exclamaçõesalternadas de dor (o plântus) e de moldura para uma mensagem (o discourse). Os homens são normalmente interpretados por mulheres ou parentes do morto ou mulheres de prestígio, com talento para carpideiras. Sua canção normalmente é âmbito restrito, em geral dentro de cinco notas. (Dicionário Grove de Música, Edição Concisa Jorge Zahar Editor, 1994)

Ainda na introdução, onde só os instrumentos fazem a melodia da peça, o compasso muda de quaternário para binário, marcando o ritmo de uma dança medieval, onde o solo de violoncello finaliza e dá lugar a um solo de flauta doce contralto, que é acompanhada pelo cravo e pelo tambor, marcando a pulsação da música. Em seguida, entra a segunda voz de flauta contralto, que segue até o final da introdução instrumental. Duas flautas doce contralto barrocas, violoncello barroco, cravo e percussão executam o

tema “Lamento de Tristano”, que, tocado na mesma tonalidade, vai permitir a entrada da melodia de Merengueira.

A melodia de Freitas começa, com um coro de quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) cantando a capela. Depois disso há um corte, onde o cravo e quatro vozes de instrumentos (flautas doce soprano, contralto, tenor e violoncello), entram em semicolcheias, nos quatro compassos intermediários, antes da entrada de todo o grupo de Câmara: quatro vozes, quatro instrumentos medievais, o cravo e a percussão.

A música, toda sincopada, é agora executada por um coro de quatro vozes que são dobradas pelos instrumentos de época, onde cada um toca em uníssono com sua voz correspondente, até o final da melodia. As vozes finalizam e ficam só os instrumentos, com duas vozes de flauta contralto, sempre acompanhadas do cravo, violoncello e percussão, com seus tambores, guizos e matracas, característicos da Idade Média. Experimentou-se, nesse arranjo, a idéia de uma música intercalada com outra, uma mistura que aconteceu, foi possível, entre a música medieval e a música de Walter Freitas.

(Ver partitura Merengueira – Anexo 1)

Hei, Sapecuim! (Walter Freitas e Antônio Moura)

Arranjo: Marlise Borges

A primeira parte da melodia de Hei, Sapecuim é quase que um recitativo, tem um tom sério, solene, dissonante e deixa um clima de suspense no ar. Isto me lembrou a Pavana, a dança mais lenta dos períodos medieval e renascentista, que costumava abrir os bailes dos salões, na corte européia. Vozes e instrumentos que dobram entram, portanto, em compasso quaternário, com caráter dançante e majestoso. Entre as vozes, intervalos de quartas e quintas são executados pelas vozes masculinas de tenor e baixo, um recurso muito utilizado na Idade Média.

Os primeiros compositores medievais limitaram-se às consonâncias perfeitas, nas tentativas iniciais de canto intervalos. A voz principal tinha um ‘que’ de cantochão quando sua altura normal, enquanto a segunda voz cantava a mesma melodia uma quinta abaixo ou numa quarta abaixo. (HOLST, 1998: 81).

As vozes de tenor e baixo são dobradas pela flauta tenor e pelo violoncello barroco. Percebe-se, neste primeiro movimento da peça, o canto quase falado da melodia, que se alterna com respostas e definições das vozes femininas de soprano e contralto. No segundo movimento, a percussão chama o compasso 6/8, com sopranos e

tenores cantando a melodia oitavada, sempre dobrando com as flautas. As vozes de contralto e baixo não fazem a melodia, mas sim uma breve marcação em colcheias, como se estivessem resmungando: hum, hum, hum!

O terceiro movimento é curto e volta para o compasso quaternário, com duo de tenor e baixo, que são dobrados pela flauta tenor e pelo violoncello, para entrar depois no ápice da peça, quando a percussão participa vibrante em semicolcheias. Até que, flautas e violoncello quebram o andamento, fazendo primeiro uma variação rítmica, para em seguida juntar-se à percussão e ao cravo nas semicolcheias, com uma sonoridade que lembra as sonatas de Câmara de alguns compositores do período barroco, como Telemann, Corelli e outros.

Haviam dois tipos diferentes de sonata no final do século XVII. Uma delas era a sonata de Câmara, destinada a concerto, composta de várias danças, como Allemanda, Corrente, Sarabanda e Giga, enfileiradas de modo a formar uma peça musical contínua. A outra era a sonata da chiesa ou sonata de igreja, que apresentava quatro seções, denominadas movimentos. O primeiro movimento era lento e majestoso; o segundo rápido e vivo; o terceiro gracioso e o quarto muito rápido. (HOLST, 1998: 167).

Na parte central da música, no momento da toada de boi, procurei criar uma fusão entre o estilo da música barroca com ritmos de boi e carimbó, cantados a quatro vozes, onde as duas vozes agudas (soprano–feminina e tenor–masculina) são sempre oitavadas entre si, formando intervalos de quartas com as vozes graves (contralto–feminina e baixo–masculina). Na parte final, volta-se ao compasso quaternário e à melodia do primeiro movimento, onde a Pavana (a dança medieval e renascentista) e toda a sua solenidade é mais uma vez representada, na fusão com a música de Walter Freitas.

(Ver partitura Hei, Sapecuim – Anexo 2)

Igaçaba (Walter Freitas e João Gomes)

Arranjo: Marlise Borges

A idéia, neste início da peça, foi executar um “saltarello”, dança saltitante, comum nos períodos medieval e renascentista, aproveitando o compasso 6/8 que já faz parte da música de Freitas. As flautas doce soprano, contralto e tenor, o violoncello, o cravo e a percussão executam o ritmo e uma melodia adaptada da melodia original de Igaçaba.

Logo a seguir, vozes e instrumentos entram juntos, iniciando a melodia com naipes de duas vozes femininas e duas masculinas. O compasso agora é quaternário e mais uma vez a pavana, a dança mais lenta dos períodos medieval e renascentista é representada.

Dança cortesã dos séculos XVI e XVII, provavelmente de origem italiana. Era coreograficamente semelhante a bassadanza do século XV, sóbria e normalmente em compasso binário. Em fontes do século XVI, é em geral a primeira dança de um grupo, seguida por uma ou mais after-dances em compasso ternário rápido, geralmente baseado no mesmo material melódico ou harmônico. Na Itália, essas danças são conhecidas como 'saltarello', porém a composição mais comum no final do século XVI, sobretudo no norte da Espanha era a Pavana e a Galharda. Nessa época, a Pavana já começava a ceder espaço ao Passamezzo na Itália, mas continuou em voga até c.1625 na Inglaterra, onde são abundantes os exemplos para Alaúde, teclados e contínuo. (HOLST, 1998).

No terceiro movimento volta-se ao compasso 6/8, como que dançando o 'satarello' novamente, agora alternando o destaque entre a voz soprano e tenor. Os instrumentos continuam dobrando, junto com as vozes e a percussão, que marca o compasso, acentuando as variações da melodia.

Quando volta ao compasso quaternário novamente, o cravo faz a chamada com arpejos simples e melódicos, para a entrada imponente do tenor (a voz), com acompanhamento de notas longas dos demais instrumentos. O corte seco e vibrante que vem a seguir, mostra a força da música e da letra, quebrando por um momento a simplicidade do solo da voz tenor, que retorna em seguida para a finalização deste tema melódico. O ritornello indica a repetição da melodia, agora com letra diferente. Ao final deste trecho, volta o compasso 6/8 pra finalizar a peça, com os instrumentos de época executando novamente o 'saltarello' ou dança saltitante.

(Ver partitura Igaçaba - Anexo 3)

Janataíra (Walter Freitas)

Arranjo: Marlise Borges

A introdução em Janataíra traz um duo de flauta e violoncello nos compassos iniciais, que se encontram depois com os outros naipes de flauta doce, marcando o compasso quaternário. Se imaginarmos, nesta cena, os salões, os bailes da renascença, onde os pares estariam se preparando para a primeira dança, chegaremos novamente na pavana.

Só que, ao invés do compasso 4/4/, entra um 7/4. A melodia começa a ser cantada por uma voz solo (soprano), que é acompanhada dos outros naipes (contralto, tenor e baixo), fazendo respostas curtas em semínimas. Essa estrutura acontece durante toda a música, havendo uma rápida mudança em quatro compassos, ainda em 7/4, em que a voz de soprano é substituída pela voz de tenor. As flautas e o violoncello permanecem dobrando as vozes do coro, procurando sempre um ajuste rítmico e de afinação, para que vozes e instrumentos pareçam um só.

No meio da peça há uma quebra, um corte para o compasso quaternário. Neste momento, como que representando o canto dos pássaros da Amazônia, flautas sopranino e contralto fazem trinados constantes, durante onze compassos, acompanhados pelo baixo contínuo do cravo (que faz arpejos em intervalos de terças menores). Até que, numa entrada magnífica, executada a capela, as quatro vozes se alternam em compassos 3/4, 7/4, 5/4 e 9/4, todos irregulares, com uma percussão de fundo, nitidamente marcando o canto indígena. Ao final dessa parte, volta-se à estrutura de compasso 7/4, com a voz de soprano, a solista, contando e cantando a estória de Janataíra desde o início até o fim.

(Ver partitura Janataira – Anexo 4)

Salvaterra (Walter Freitas)

Arranjo: Marlise Borges

Esta música, que mais parece uma ‘suíte amazônica’, começa no compasso 5/8, com marcação da percussão medieval, do cravo no baixo contínuo e dos trinados das flautas. O compasso permanece o mesmo, quando entram as vozes de tenores e baixos em uníssono. Em seguida, sopranos e contralto, também em uníssono, completam o naipe de quatro vozes. Parecido com o que era chamado de madrigal, na época renascentista. Já que estamos voltando à música antiga, pensei no minueto, ⁴¹ dança de origem francesa, e o compasso virou ternário, 3/4.

⁴¹ O minueto tornou-se conhecido na corte de Luis XIV como a dança de salão elegante, executada por uma casal de cada vez, e permaneceu como a dança mais popular entre a aristocracia européia até o final do século XVIII. Lulli introduziu numerosos minuetos em suas óperas e balés e esta dança foi frequentemente incluída nas suítes barrocas para teclado e conjunto. (Dicionário Grove de Música. Edição Concisa – Jorge Zahar Editor)

A música vai para o compasso 4/8, com as colcheias bem marcadas e vozes e instrumentos em acordes maiores. Volta o compasso 3/4 novamente, que lembra o minueto. Neste andamento, o cravo, agora solista (executando arpejos e acordes), prepara o clima para a entrada de vozes femininas. O canto de sopranos e contraltos em terças, faz a melodia das ladainhas, das cidades do interior da Amazônia. Vozes e instrumentos estão em compasso ternário, mas enquanto isso, um tambor está em quaternário, lentamente, marcando o ritmo do lundu, ritmo folclórico comum na Amazônia. Estabele-se aí, portanto, um 4/4 contra 3/4. Foi mais uma ousadia de misturar um ritmo com o outro. A música, nesse momento, fica passando de quaternário para ternário, até encontrar um 7/8.

Como foi feito no compasso anterior, de 4/8, as colcheias aqui também serão marcadas em acordes maiores. Volta-se mais uma vez para o $\frac{3}{4}$, com as vozes femininas cantando em uníssono. Nota-se que *Salvaterra* é uma peça com muitas variações rítmicas e melódicas, com oito movimento diferentes. O que nos lembra as suítes do período barroco, que continham de três a cinco movimentos, ou mais, desde os mais lentos aos mais rápidos.

(Ver partitura *Salvaterra* – Anexo 5)

Fruta Rachada (Walter Freitas e João Gomes)

Arranjo: Marlise Borges

Fruta Rachada é composta de três movimentos. O primeiro é solene e em compasso ternário. Lembrou-me mais uma vez o minueto. Tenores e baixos iniciam um duo de voz em intervalos de terças, revezando com sopranos e contraltos, também em intervalos de terças. Flautas e violoncelo dobram com as vozes respectivas e o cravo acompanha, fazendo o baixo contínuo.

O segundo movimento é mais rápido, mas ainda continua no compasso ternário. Comparando com as músicas dos períodos antigos, está mais para uma *Galharda*,⁴² dança de origem italiana, que em geral faz parte de suítes. Ele é bem mais rápida e em compasso ternário. Neste movimento, a voz soprano reveza os solos com a tenor, enquanto as outras vozes, de contralto e baixo sustentam a harmonia. Os instrumentos

⁴²A *galharda* é uma dança de movimento vivo e caráter alegre, com compasso de 3/4. Na antiga suite era geralmente dançada a seguir à pavana, esta de movimento mais comedido, solene, a dois tempos. De origem cortesã italiana ou francesa, e cheia de vivacidade, esteve muito generalizada nos séculos XVI e XVII. O ritmo vivo e animado obrigava os dançarinos a movimentos galhardos, daqui talvez a origem da sua designação. (www.wikipédia.com.br)

(flautas, violoncelo e cravo) fazem improvisos e ornamentos, elementos característicos das suítes dos períodos renascentista e barroco.

O terceiro movimento é semelhante ao primeiro, tanto na melodia quanto no ritmo, e ainda em compasso ternário, lento. A letra do canto é diferente e mais uma vez lembrando o minueto, continuam as quatro vozes, dobradas pelos instrumentos, em intervalos de terças. A melodia finaliza em tom solene.

(Ver partitura Fruta Rachada – Anexo 6)

Tiã Tiã Tiã (Walter Freitas e João Gomes)

Arranjo: Marlise Borges

Tiã Tiã Tiã inicia com uma introdução de flautas (em duas vozes), fazendo o canto principal. Logo em seguida entram as vozes femininas de soprano e contralto, sempre intercalando com as vozes masculinas de tenor e baixo. Os instrumentos, mais uma vez, dobram as vozes. Esse jogo de perguntas e respostas acontece durante toda a música, culminando sempre no refrão, que é repetido várias vezes. Na batida original da percussão, que seria no ritmo de toada de boi, foi acrescentado também um outro tambor com batidas irregulares, improvisadas. Isto porque lembrei que nas danças medievais e renascentistas de rua, músicos faziam muito, improvisavam bastante nos tambores. A peça toda é assim, em compasso binário, 2/4. Muito dançante, sincopada e alegre.

(Ver partitura Tiã Tiã Tiã – Anexo 7)

Pixaim (Walter Freitas e João Gomes)

Arranjo: Marlise Borges

A abertura de Pixaim tem como principal instrumento, neste arranjo, o tambor. Isto certamente foi pensando pra reforçar o canto africano que marca a música. As semicolcheias vão sendo tocadas em duas vozes, pelos instrumentos de época, formando intervalos de quartas entre si. No início, procurou-se marcar o ritmo afro, em compasso binário, 2/4. Em seguida entra um compasso irregular, um 5/8, que lembra mais o canto indígena. As quatro vozes entram, fazendo o canto em intervalos de terças, sempre acompanhadas pelas respectivas vozes instrumentais de flautas e violoncello e o acompanhamento do cravo e do tambor. A voz tenor é a mesma da soprano, em oitava, e a do baixo é a mesma da contralto, também em oitava. Tudo isso em Pixaim, não

lembraria, de fato, a música dos períodos antigos, não fosse o complemento de sonoridade dos instrumentos de época, que busquei usar nos arranjos novos.

Quando a música volta para o compasso binário, as vozes dobram novamente com as flautas e o violoncello, e fica uma enorme tentativa de mistura afro-indígena-medieval. No compasso seguinte, pensei na possibilidade de um contraponto com as vozes e os instrumentos. O compasso mudou para 7/8, e a idéia foi fazer um jogo de perguntas e respostas a duas vozes. Ao voltar novamente para o compasso binário, experimentei o baião (ou maxixe, como falou Walter Freitas), ritmo nordestino em primeira voz, solista, com acompanhamento das três vozes mais graves, sustentando a harmonia e o ritmo. Do compasso binário volta-se mais uma vez ao 7/8, em novo contraponto de vozes e instrumentos, para finalizar em 5/8, com a mesma melodia do primeiro movimento. A irregularidade do compasso nos remete à música indígena e as vozes lembram os madrigais da renascença.

(Ver partitura Pixaim – Anexo 8)

3.1 – A Imagem que veio do Som

Para o processo visual da recepção-leitura das músicas de Walter Freitas foi necessário refazer trajetos. Neste processo de construção plástica foram realizadas oito imagens, produzidas para as oito músicas presentes no CD “*Medievo cabano*”. A construção das imagens foi abstraída para corresponder à infinidade de metáforas utilizadas pelo compositor.

As imagens foram marcadas por grande intensidade de elementos visuais que aglomerados, entrecortam o plano, construindo formas mutantes intensificadas por cores primárias e secundárias, resultando numa fusão de estilos que nos remete à arte moderna. Compõem um grande mosaico que traduz uma impressão da dinâmica poesia-sonora de Walter Freitas. A artista, então, idealizou uma imagem ritmada, com cortes abruptos, para acompanhar a pulsação de sua obra.

Segundo nos fala, o diálogo que era traçado junto à audição das melodias de “*Tuyabaé Cuaá*” conspirava favorável à sua inserção pictórica pelo universo amazônico de Freitas. Para ela, estar nesse espaço de “aprendizagem e troca de saberes”, proporcionou um aprofundamento ao seu acervo místico, pluricultural e pluriétnico, levando-a a pressentir o que ainda estava por vir.

A imagem então inicia sua chegada, assumindo o espaço, utilizando linhas que juntas organizavam formas e cores e cujos fragmentos compunham o todo. A partir daí a profusão da diversidade da essência amazônica chegou através de recortes. Era preciso causar pulsação, inserir tudo no fragmento, esquadrihar o espaço e compor a imagem sugerindo sempre uma continuidade:

Traduzir Walter Freitas através da imagem foi fazer um caminho inverso para seguir um percurso paralelo com o inusitado e principalmente prever o inesperado. Se desprender de padrões e formas, cores, sons, para não cair no óbvio. Foi uma tentativa talvez de forma equivocada de criar uma antiverossimilhança, para representar o por vir da Amazônia cantada pelo compositor. (NABIÇA, 2006: 63).

Estas primeiras imagens tiveram início a partir da apropriação do espaço de forma absoluta. Na figura 1 percebemos uma imagem com intensos fragmentos, na tentativa de recriar o universo mítico amazônico:



Fig. 1 - Igaçaba Dimensão: 1,70 x 0,67cm Autor: Nabíça, Cilene, 2005.

A figura 2 apresenta já uma sobreposição de planos entre pássaros, peixes e fogueira. Surge a busca pela profundidade:

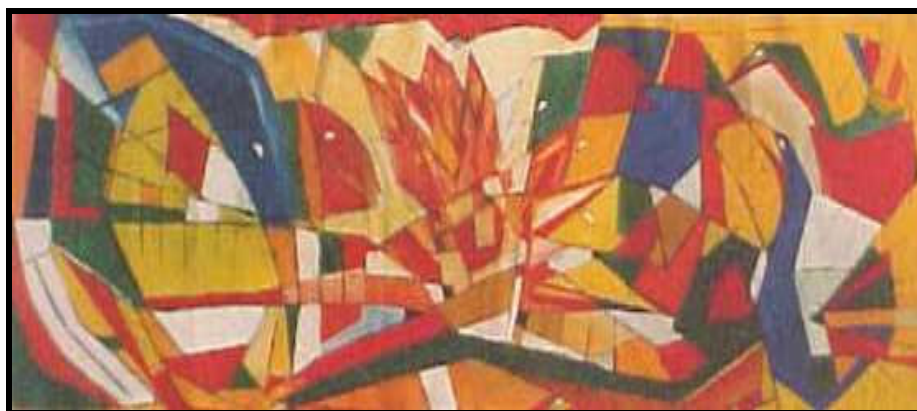


Fig. 2 - Janataíra Dimensão: : 1,75x 0,63cm Autor: Nabíça, Cilene, 2005.

A artista preocupava-se em traduzir visualmente a obra de Freitas de forma tão marcante quanto suas músicas. E todo o volume de palavras e significados seguiu em assimetrias sonoras, causando uma efervescência nas sensações que alimentavam a busca por plasmar o ritmo, o movimento e o mito.

Inicialmente queríamos uma imagem específica para cada música. Em alguns momentos creio que consegui. No entanto, a força poética de Freitas não comportava na planura da tela. Optamos então por desprender do tema de cada música para visualizar suas particularidades partindo de todo o acervo poético. (NABIÇA, 2006).

Essa intensidade gerou a necessidade de agregar elementos que pudessem acompanhar a dinâmica das músicas. Mas era preciso reger a profusão de signos que assumiam a forma e a cor. O cuidado em desenvolver composições sempre assimétricas

já apresentava a tendência para a construção de uma imagem pluriformal para acompanhar ao marcante uso da metáfora.

O gesto então realizou uma seqüência de ações na busca por produzir a relação que ocorre entre a ação representada e aquela que é produzida no ato da representação. A imagem descobre a ação e a plasma, pois, está imersa na poesia.

A poética de Freitas, para Cilene Nabiça, é “carregada de visualidade tátil, abstrai o universo amazônico em forma, metaforizando, transformando as imagens em gritos estridentes, pequenos sussurros úmidos, vindos em vozes de volúpias, cios, cicio, chios, revoadas, escondidas em sossegados espaços de ausência”.(NABIÇA, 2006). Os códigos passaram a ser revelados através do fugidio, aprisionado no húmus, no limo, na teia de linhas de-compostas em forma e cor e textura.

Nestas composições, um exemplo da presença forte de uma visão onírica do mito amazônico. O encantamento penetrou na forma se configurando para alcançar o sentido da poesia enquanto fenômeno estético. Aqui, percebe-se na figura 3, o diálogo da forma e fundo possibilitando uma sensação de profundidade, onde os elementos sígnicos sugerem movimento permanente, pois o espaço ampliou-se para que os elementos criassem suas próprias trajetórias:



Fig. 3 - Fruta Rachada - Dimensão: 1,78 x 0,66cm - Autor: Nabiça, Cilene, 2005.

Intencionalmente ou intuitivamente, nas composições de Nabiça, emergiram formas que se remetem ao cubismo, estilo desenvolvido por Picasso (1881- 1973) e Braque (1882-1963) no início do século XX e que se fundamentou nas observações das esculturas africanas e nas pesquisas de Cézanne (1839-1906). Este impressionista que via na natureza a presença de formas geométricas como o cilindro, o cone a esfera, buscava desenvolver em seus trabalhos o efeito da tridimensionalidade partindo essencialmente da cor.

Já Picasso e Braque partiram para uma nova forma de representação buscando solução através da fragmentação do objeto, construindo variadas possibilidades de formas simples geradas a partir da linha, dispostas em um espaço pictórico plano.

Nos estudos imagéticos da artista, através da temática de Freitas, desencadearam processos inesperados dominando a composição e a cada tela surgia uma passagem, onde a linha e a cor permitiam a presença de formas maiores e intensamente entrecortadas. (figuras 4, 5 e 6):

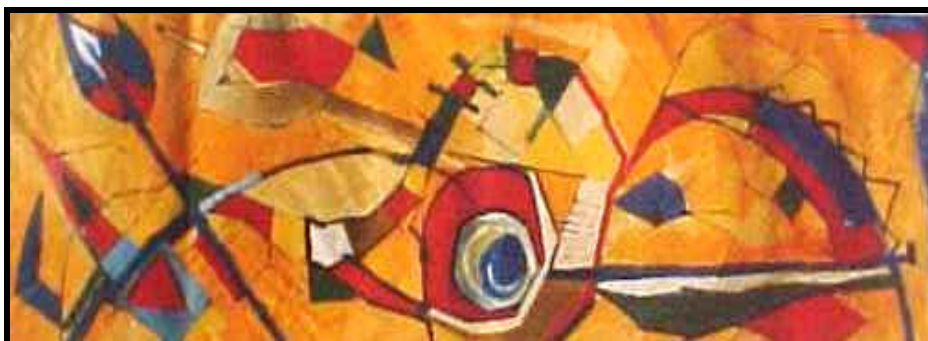


Fig. 4 - Pixaim - Dimensão: 1,62 x 0,63cm Autor: Nabica, Cilene, 2005



Fig. 5 - Merengueira - Dimensão: 1,77x 0,67cm -Autor: Nabica, Cilene, 2005.



Fig. 6 - Tiã, Tiã, Tiã - Dimensão: 1,75x 0,67cm - Autor: Nabica, Cilene, 2005.

Estabelecer comparações das imagens produzidas com as características cubistas deu-se a partir das observações de seu espaço pictórico apresentando ilusões de

volumes, reentranças, com partes de objetos mantendo diálogos de complementaridade com outros tantos fragmentos, construindo a imagem numa liberdade de arranjos de partes ligadas a um todo racional ou quem sabe anti-racional.

Nas composições, há de forma intensa, uma estrutura pictórica com centralizações e dispersões que se decompõem em planos e volumes ilusórios, mas que nos levam ao reconhecimento da temática amazônica.

Das inúmeras paisagens compostas, todas constituem uma absoluta estrutura abstrata com um efeito visivelmente escultórico, onde a profundidade, no primeiro momento é mais visual e no segundo momento mais tátil. Assim se dava o desejo de fazer emergir a tridimensionalidade na imagem sem, contudo, perder a referência bidimensional da tela.

Cobras, peixes, pássaros, bois, realizam-se a partir de pequenos retângulos, triângulos que compõem rios, rastros inacabados, formas submersas que somente tornam-se visíveis por terem sua força na construção ilusória. As cores basicamente primárias criam envoltórios que se diluem para adequar-se à forma e enfatizar os volumes e profundidade. A luz espalha-se por todo o espaço pictórico complementando as assimetrias com um profundo equilíbrio (figuras 7 e 8):



Fig. 7 - Hei Sapecuim - Dimensão: 1,38x 091cm Autor: Nabiça, Cilene, 2005.



Fig. 8 - Salvaterra - Dimensão: 1,47x 095cm Autor: Nabica, Cilene, 2005

Os elementos lineares realizam o processo de formação do imenso espaço fragmentado mantendo esta coerência que levou a artista a ter no cubismo uma das referências de estilo. Porém, ao contrário do cubismo que utilizava geralmente um retângulo como suporte para sustentar a composição fortemente escultórica, suas imagens se desprendem de um suporte ilusório. Mantêm-se integrada em um espaço onde a ausência torna-se fundo fragmentado que vela e ao mesmo tempo sustenta a continuidade da forma inacabada. Segue um ritmo dinamizado mais ainda por cores fortes e em outras ocasiões suavizadas por tons neutros.

Nosso processo de recriação esteve longe de chegar a um fim. Do início ao ponto que se deu a transição, vivemos vários retornos. Isso possibilitou a compreensão da infinitude de todas as coisas, onde localizamos a arte como ponto de chegada, sempre relacionando a um signo que se transmuta permitindo a re-significação.(NABIÇA, 2006).

3.2 – Propondo um discurso audiovisual experimental para “*Tuyabaé Cuaá*”.

Quando Walter Freitas falou que a arte verdadeira é aquela que não está interessada em vender um milhão de discos, ou vender um quadro por 50 mil reais, consegui ver a importância de sua obra enquanto um grande manifesto, não ufanista ou nacionalista, mas de grande valorização das raízes culturais de sua região, que na verdade ultrapassa fronteiras.

É preciso, como falou Canclini (2000), que os artistas imaginem novas obras e experiências, que redefinam seu ofício e seu modo de vincular-se com os receptores; mas é indispensável, também, que se forme um novo público não apenas pela ação da arte, como pela modificação sistemática de todos os meios de sensibilização.

O que quero destacar agora, é a ótica política e social na obra de arte de Walter Freitas. *Tuyabaé Cuaá*, na minha opinião, reafirma toda a verdadeira intenção do artista que está na "provocação" que sua "arte difícil" quer despertar no público. Uma arte cuja linguagem causa profundo estranhamento. Porque a música de Walter Freitas soa, ao mesmo tempo, virtuosística e incomodativa? Porque como que atrai e repele? O que é mais ininteligível: a melodia original, estranha, que consegue grande tensão sonora, ou os ritmos sutis, nucleares, mas fortemente cadenciados? Se o que mais interessa numa obra de arte é sua qualidade, Walter Freitas deve ser ouvido pelo conjunto (técnica e emoção) de seu trabalho: melodia, poesia, interpretação, arranjo. Para que isto aconteça, entretanto, é preciso que o ouvinte se “entregue” completamente. Esta é a única forma de vencer o “estranhamento inicial”.

Freitas, ao apresentar todas as coisas que o cercam, diversos elementos de sua cultura, adentra num movimento que cultiva principalmente o desenvolvimento da inteligência, articulado pelo pensamento relacional, que procura estimular a criatividade na construção da consciência, não apenas individual, mas sobretudo coletiva, em busca de uma vida democrática em que se experimente a justiça, a paz e a harmonia de uma comunidade.

Considero “*Tuyabaé Cuaá*”, portanto, um manifesto poético de um artista revolucionário, que busca construir e reconstruir identidades e, principalmente, a valorização da cultura amazônica. É importante compreender a obra de Freitas a partir do conceito de arte engajada, ou seja, arte como função social, com "uma relação profunda entre arte e sociedade". Sendo assim, sua arte nunca será apolítica, nunca será arte pela arte.

Tudo começou com a poesia, foi para música, entrou na expressão pictórica, e porque não penetrar novamente no universo submerso de Walter Freitas e sua obra, através do cinema? Pensar em um discurso audiovisual onde o próprio autor seria o protagonista de sua própria obra. Essa é a idéia, essa é a intenção. Relatar, experimentar e partilhar sua percepção de vida e de mundo, não apenas reproduzindo uma realidade, mas possibilitando fomentar a construção de pensamentos críticos, causadores de reflexões e expressões em torno dos entrelaces, resultantes dos trajetos históricos e culturais de um povo.

“*Tuyabaé Cuaá – A Sabedoria dos Antigos Pajés*”, poderá vir a ser um documentário que, compartilhando novas estéticas e múltiplas linguagens, se encaixe no tipo de produção cinematográfica que constrói discursos subjetivos e reflexivos sobre o mundo. Realizar um documentário com a obra de Walter Freitas, é sem dúvida, registrar aquilo que, nas sociedades de tradição oral, se coloca em cena por intermédio do gesto e da palavra. É também registrar, através da imagem, tudo aquilo que o homem acrescenta ou substitui na natureza, de forma diversificada, expressando mais amplamente sua unidade e diversidade.

Ao pensar no próprio autor relatando e vivenciando sua obra, penso que Freitas, este artista muito complexo, poderá revelar, como afirmou Claudine de France, “o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente” (DE FRANCE, 2000). A proposta é esta: o autor da obra falando de sua obra e de sua relação com a cultura. Ou seja, Walter Freitas vai revelar seu arquivo de imagens e de toda sua memória da cultura. Mais uma vez, vai traduzir as tradições.

Vimos que a obra de Freitas partiu da oralidade, foi para escrita e para música, voltou para oralidade através da imagem pictórica, e agora adentra nas mídias digitais. Pretende-se que a fala, expressão verbal de Walter Freitas, no documentário, portanto, descreva a ação do homem sobre o seu meio ambiente, revelando as maneiras de viver e de pensar desse grupo cultural em que ele mesmo faz parte, ao mesmo tempo em que as imagens irão desvelar acontecimentos, memória viva, transmissão de valores e de fatos, além de ilustrar as representações mentais (crenças, mitos) da sociedade amazônica.

De France fala que, apoiando-se na evocação verbal e na reconstituição audiovisual dos fatos e dos ambientes, o cineasta, neste caso, poderá vir a ser, também, o pesquisador, que aventura-se ao mesmo tempo no campo do historiador. Isto porque existem:

Acontecimentos, ações não mostráveis, que se desdobram no eixo do tempo e que somente a palavra ou a reconstituição histórica podem evocar. Histórias de vida, testemunhos individuais ou coletivos sobre acontecimentos de um passado inacessível à imagem direta, que representam fragmentos da unidade de um grupo humano cujo esquecimento é, assim, evitado. (DE FRANCE, 2000: 22).

3.2.1 – Criando um roteiro para o documentário

Tuyabaé Cuaá – A Sabedoria dos Antigos Pajés

Roteiro de Marlise Borges

Março de 2009

SINOPSE

“Tuyabaé Cuaá – A Sabedoria dos Antigos Pajés” apresenta um artista, Walter Freitas, como protagonista de sua própria obra de arte. Trabalhando com estéticas inovadoras e as múltiplas linguagens da arte cinematográfica, o documentário pretende passear pelas várias e algumas inéditas paisagens culturais da Amazônia, revelando, através de uma infinidade de cores, sons e imagens, toda a unidade e a diversidade da região, expressas amplamente. Walter Freitas, ao falar de sua obra de arte e de suas memórias, vai ajudar a construir o registro imagético e sonoro de Tuyabaé Cuaá. João Gomes, Antônio Moura, parceiros nas composições musicais de Freitas, além de outros convidados, também participarão deste discurso audiovisual experimental, com depoimentos e ilustrações de representações mentais (lendas, mitos, histórias) da sociedade e da cultura amazônica. Neste documentário, a composição plástica das imagens será quase que pictórica. A música de Walter Freitas, aquela que é considerada por muitos como ininteligível, de ritmos sutis, nucleares e fortemente cadenciados, pontuará o documentário. É preciso que se diga que o poeta, dramaturgo, músico e compositor Walter Freitas tem muito a falar sobre os multiversos da arte e da cultura na Amazônia.

CENA 1 - ARQUIVO

Imagens e fotos antigas, de arquivo, da Ilha do Marajó, do período da colonização.

TEXTO: Vai passando na tela

A Ilha do Marajó, lá pelo final do século XVI, era habitada por cerca de 29 diferentes nações indígenas, os Nheengaíbas, que em língua Tupy quer dizer “gente de fala incompreensível.

Naquela época, a Ilha de Marajó era mais densamente habitada do que o é hoje em dia. Ao contrário do padrão atual, de pequenas vilas e casas dispersas ao longo dos rios.

Essa fase de contato inicial entre dois mundos diversos - a Europa do século XVI e a América indígena - não foi um acontecimento único, mas um processo de reconhecimento e conflito entre as nações européias, com seus interesses geopolíticos e econômicos, e as sociedades indígenas, que tiveram suas terras invadidas pelos conquistadores brancos. Nesse cenário, Marajó foi palco de uma acirrada disputa entre nações européias, que viam o domínio sobre o arquipélago como fundamental para obter o controle do rio Amazonas e garantir acesso às riquezas que esperavam encontrar na nova terra.

Com o tempo e a intermediação dos jesuítas, principalmente do Padre Antônio Vieira, os Nheengaíbas acabaram rendendo-se aos portugueses e foram relocados para missões religiosas, enquanto que os Aruãs foram vencidos nas guerras. Desta forma, ao final do século XVIII, os portugueses tinham logrado remover todos os índios das ilhas da foz do Amazonas, seja exterminando-os através de guerras ou doenças, seja levando-os para outras localidades.

TRILHA SONORA:

Solo de Violoncello, seguido de solos de flauta e percussão.

CRÉDITOS

CENA 2 - EXT/DIA – ILHA DO MARAJÓ

Imagens de hoje da Ilha do Marajó. Pescadores com suas redes, pescando

TEXTO: Vai passando na tela

Os primeiros habitantes da Ilha de Marajó parecem ter sido pequenos grupos de populações dedicadas à pesca e à coleta de moluscos.

Continuam imagens de pescadores e da Ilha. Intercala novamente com uma imagem antiga da Ilha (em preto e branco), em que um pescador encontra a imagem de Santo dentro d’água. Coloca em seu barco, e rema até a capital do estado.

TRILHA SONORA:

Parte instrumental da música “Merenguêra”

CENA 3 – EXT/DIA – VER-O-PESO

Caboclo vai chegando de barco, no cais do Ver-o-Peso, o mercado de peixe e a feira onde se encontra a maior inter-relação de elementos mestiços da Amazônia. Olhares curiosos. Muitas imagens do Ver-o-Peso, das barracas e da venda de produtos, como ervas, cheiros, amuletos e muitas outras coisas.

TRILHA SONORA:

Som do barco.

Música “Merenguêra”, de Walter Freitas, executada por um coro de 4 vozes e grupo de música de câmara.

Há um corte nas imagens atuais e volta-se no tempo, novamente (em preto e branco), no mesmo ambiente do Ver-o-Peso, na década de 1960, com cenas de procissão em homenagem a São Benedito da Praia, a imagem que foi achada dentro d’água, pelo caboclo da Ilha do Marajó.

Feirantes levantam e derrubam o mastro, fazem promessa e acompanham a procissão. Intercalando com a procissão, imagens paralelas de Freitas menino, com batina de sacristão, ajudando na missa da paróquia de São Sebastião. (Fade-out).

TRILHA SONORA:

Ave Maria a 4 vozes, de Walter Freitas.

CENA 4 – INT/DIA – INTERIOR DA PARÓQUIA DE SÃO SEBASTIÃO

Imagem atual, com Walter Freitas falando sobre a festa popular de São Benedito da Praia e sobre culturas populares na Amazônia.

LOCUÇÃO:

Fala de Walter Freitas

SOM:

Celebração de uma missa, bem ao fundo. Voz de Freitas na frente.

CENA 5 – ARQUIVO

Imagens de terreiros de Boi, ritual de derramamento de sangue, cerimônias xamânicas, alternando com terreiros de umbanda...rituais africanos...

TRILHA SONORA:

Batuque de Tambores

CENA 6 – INT/DIA – INTERIOR DE TERREIRO DE UMBANDA

Imagem de Freitas falando sobre manifestações populares. Fala também da umbanda, dos cultos místicos, como a matança do boi, e outros. Nesta fala, Walter vai explicar as cerimônicas xamânicas, que se fundem com os rituais católicos, com os de umbanda e outras religiões que se mesclaram à crenças de povos africanos.

LOCUÇÃO:

Fala de Walter Freitas

SOM:

Batuque de Tambores

CENA 7 – INT/DIA – ESTÚDIO

Imagens reais dos rituais afro alternam-se com imagens de ficção (em preto e branco) de um garotinho correndo no quintal, atrás do bem-te-vi. Imagens da mãe se embalando na rede...ela vê o filho correndo atrás do bem-te-vi, levanta-se e olha...aflita...

Agora dois jovens brincam com uma arma...(imagens de ficção, em preto e branco). Um tiro dispara acidentalmente e atinge, dentro de casa, o garotinho que corria atrás do bem-te-vi...o corpo fica caído no chão...(Fade out)

TRILHA SONORA:

Música “Tum-ta-tá”, de Walter Freitas

CENA 8 – EXT/DIA - : ILHA DE COTIJUBA

Freitas está dentro de um barco, chegando na ilha de Cotijuba...ele toca violão e canta a primeira parte de Hei Sapecuim...(há um corte no final da 1ª parte da música)

TRILHA SONORA:

Música “Hei, Sapecuim”, de Walter Freitas e Antônio Moura (primeira parte)

CENA 9 – INT/DIA - PRAÇA PÚBLICA

Imagens de uma apresentação de boi-bumbá, na praça. O boi, seus músicos e seus brincantes estão presentes.

TRILHA SONORA:

Música “Hei, Sapecuim” (parte do meio)

CENA 10 – EXT/DIA – ILHA DE COTIJUBA

Volta a cena para Walter Freitas tocando violão e cantando Hei Sapecuim (a última parte), mas agora ele está numa carroça em movimento, entrando na Ilha de Cotijuba.. Ao fundo, a paisagem da Ilha e suas praias de água doce.

TRILHA SONORA:

Música “Hei, Sapecuim” (última parte)

CENA 11 – EXT/DIA – TERREIRO DE FESTA JUNINA

O terreiro de festa junina está todo enfeitado, com bandeirinhas e balões, mas está vazio. É de manhã. Personagem convidado fala sobre as festas juninas, as quadrilhas, as pastorinhas e os pássaros – a cultura popular na Amazônia.

LOCUÇÃO:

Entrevistado fala sobre a cultura popular na época junina.

TRILHA SONORA:

Música “Fruta Rachada” instrumental, bem ao fundo.

CENA 12 – EXT/NOITE – ESTAÇÃO DAS DOCAS

Noite de festa, muita gente, barulhos de fogos, gargalhadas, comidas típicas, jogos, danças: quadrilhas, boi bumbá, pastorinhas, pássaro junino. O terreiro de festa junina é na estação das docas, lugar que costuma ter apresentação de grupos de cultura popular da região.

No meio disso tudo, imagens de ficção: personagem masculino solitário, sente a falta da mulher amada...

TRILHA SONORA:

Música “Fruta Rachada”, de Walter Freitas e João Gomes

CENA 13 – EXT/DIA – PRAÇA PÚBLICA

Antônio Moura, Parceiro de Freitas nas músicas, fala sobre a variedade étnica existente na Amazônia e no Brasil...imagens de ervas, matos, cheiros e odores da Amazônia se alternam com a fala dele...outras imagens que se alternam enquanto ele fala: Cenas da Marujada de Bragança, a dança do Retumbão, a dança do Carimbó, grupos folclóricos tocando tambores, curimbós, maracas, etc...

LOCUÇÃO:

Fala de Antônio Moura

TRILHA SONORA:

Música “Tiã Tiã Tiã”, de Walter Freitas e João Gomes

CENA 14 – INT/DIA - INTERIOR DE TERREIRO DE UMBANDA

João Gomes, parceiro de Freitas, fala sobre o povo negro...o que este trouxe de bom e construiu aqui, de mistura com os índios, resultando nesta mistura cabocla...a fala se alterna com o ritual, o ponto de umbanda que está acontecendo no interior do terreiro... (aqui, imagens do terreiro, com closes nas estátuas de índios, negros, etc...)

LOCUÇÃO:

Fala de João Gomes

SOM:

Ritual de umbanda, passes e etc (ao fundo)

TRILHA SONORA:

Música: “Pixaim”, de Walter Freitas e João Gomes

CENA 15 – INT/DIA – MUSEU EMÍLIO GOELDI

Freitas fala sobre seres encantados da floresta amazônica. Imagens de lendas (ficção), se intercalam, enquanto ele fala. Depois, fala sobre o ritual funerário de grupos indígenas e as Igaçabas. Imagens de ficção se alternam com a fala dele: cenas de velório e tristeza.

LOCUÇÃO:

Fala de Walter Freitas

SOM:

Natureza

TRILHA SONORA:

Música “Igaçaba”, de Walter Freitas e João Gomes

CENA 16 – INT/NOITE – INTERIOR DO TEATRO DA PAZ

Táina e Gilda, cantoras líricas, falam sobre o contexto de Janataíra, a música de Walter Freitas.

Apresentação, na íntegra, da música Janataíra, com interpretação do Grupo Cálamo e das cantoras, em forma de recital. (Aqui, o cenário de uma floresta fica ao fundo, no palco do teatro da paz...)

LOCUÇÃO:

Fala das cantoras líricas

TRILHA SONORA:

Apresentação da música “Janataíra”, de Walter Freitas.

CENA 17 – INT/DIA – INTERIOR DE LOJA DE PRODUTOS DE UMBANDA

Imagens do interior da loja, com velas acesas, defumações, imagens de orixás e o livro de São Cipriano ao fundo. Um entrevistado fala sobre as artes da magia. A fala dele é alternada com imagens de ficção de magias, simpatias e outras crendices populares.

LOCUÇÃO:

Fala do entrevistado

SOM:

Ambiente (vozes ao fundo)

TRILHA SONORA:

Música “Oração da Cabra Preta”

CENA 18 – EXT/DIA – SALVATERRA, NA ILHA DO MARAJÓ

Imagens da Ilha e dos Guarás e Nambus sobrevoando a praia, em bandos. Freitas está dentro de um navio, chegando em Salvaterra. Ele está quieto, apenas observando a paisagem. Belas imagens. A ficha técnica vai passando, tendo as imagens da Ilha de fundo, até o final da música.

SOM:

Pio dos pássaros e barulho das ondas

TRILHA SONORA:

Música “Salvaterra”, de Walter Freitas

CRÉDITOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as formas de linguagem são textos que se comunicam não só através da literatura (comunicação verbal), como também das outras artes (comunicação visual, sonora, verbo-visual-sonora), do artesanato, da culinária, do vestuário e de outros, tantos, infinitos, signos que compõem este uni-multiverso de possibilidades, que estão na cultura e na natureza e espalham-se em todas as direções. Imanentes, transformam-se em sons, imagens, movimentos, aberturas e infinitudes, complementando a existência humana com a consciência do sentir e pensar.

Percorrendo os territórios da cultura, aquilo que para o semiótico Iuri Lotman (1996), se traduz em um imenso sistema de signos, e da comunicação, que para ele é “informação, codificação, transmissão e memória”, esta pesquisa procurou, antes de tudo, observar os processos de mestiçagem, de tradução (e as mesclas transformadoras) e apontar o novo conjunto que se inter-comunica, a partir de uma obra de arte complexa. Para isto, elegi a obra poético-musical “Tuyabaé Cuaá” (A Sabedoria dos Antigos Pajés), do compositor, poeta e escritor da Amazônia, Walter Freitas, onde estão presentes estes entrelaces, que ocorrem entre os elementos das linguagens verbal, visual e sonora. A obra de Walter Freitas é um texto da cultura (texto, para Lotman, é constituído de inúmeros subtópicos que estão em constante diálogo com vários outros), que “cumprir sua função de memória cultural coletiva”. Lotman (1996), explica que o texto complexo é aquele que não somente transmite informação, como também transforma e produz novas mensagens:

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinatario [adresant] al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria. (LOTMAN, 1996: 80).

“*Tuyabaé Cuaá*”, portanto, cabe na definição de Lotman: um texto que se apresenta diante de nós como a realização de uma mensagem, não apenas em uma linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens, um gerador informacional que possui traços de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido.

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a tradução intersemiótica inserida na obra poético-musical “*Tuyabaé Cuaá*”, de Walter Freitas, onde se faz presente uma profusão de elementos miscigenantes, entre eles, índios e negros, que foram transportados para a América Latina, e por conseguinte, para a Amazônia, em meio à confluência de tantas coisas. A obra apresenta uma arqueologia dos textos da cultura e traz referenciais teóricos como memória, oralidade, mestiçagem e literatura popular, compondo um grande mosaico, que traduz a dinâmica poesia-sonora-visual de Walter Freitas.

Nesta obra, percebe-se a tradução escrita da forma de falar dos caboclos da Amazônia, além de grande quantidade de neologismos, assim como a sonorização dos fonemas afro-indígenas, recursos de linguagem através dos quais o autor revelou seus intertextos com outros discursos. O resultado acaba sendo uma mistura, uma mescla da música européia com a música amazônica, traduzindo um sujeito consciente de estar situado numa diversidade, em toda uma variedade étnica. A ótica do compositor é usar os sujeitos não a partir de um crivo erguido por ele, mas como personagens que falam eles mesmos, procurando sempre preservar as falas características.

A obra de Walter Freitas é uma música feita de vários componentes vivos, vindos de vários lugares (da África, da Europa, de índios imigrantes) e entram em cena múltiplos elementos. Freitas observa a ligação entre esses diversos elementos, que geraram determinadas combinações e re-combina mais uma vez, num movimento incessante de hibridização, de mestiçagem e de tradução.

As infinitas traduções estão presentes em todas as linguagens: na arquitetura, na culinária, no vestuário e em todos os objetos da cultura, provando que na dinâmica da natureza co-existem sujeitos de diferentes inteligências, que criam diálogos com um contexto vivo e ativo, produzindo e reproduzindo a partir da matéria formas estéticas repletas de sentimento e razão. Por isto foi perfeitamente possível realizar uma recriação visual e sonora na obra de Freitas. A tradução da tradução.

Para o semiótico russo, a cultura é um sistema de armazenamento, processamento e transferência de informação. “Um texto não é um fenômeno isolado. Pertence a um grande sistema, denominado semiosfera. Este seria o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose” (LOTMAN, 1996).

“*Tuyabaé Cuaá*” também revela componentes da música clássica européia, mas mescla o clássico com o não clássico. Faz um trabalho primoroso de combinação de ritmos, criando uma irrupção miscigenante. Diga-se de passagem, uma mescla bem feita, que mostra uma enorme habilidade e oportunidade construtiva. Freitas sabe como

relacionar estas células, de componentes vindos de várias partes. Tuyabaé Cuaá também apresenta-se, quase que inteiramente, com elementos vindos do léxico tupi e de línguas africanas. São palavras que foram re-traduzidas pelo caboclo brasileiro, que escutava e acabava criando elementos fonéticos próprios.

Walter Freitas não realiza na sua arte, o pensamento dicotômico, as separações entre centro e periferia, espírito e matéria, e também não atribui “essência” ao negro e ao índio. Ao contrário, sua obra revela o contato explosivo entre elementos opostos – o estranho e o familiar, o conhecido e o desconhecido, o dentro e o fora, o riso e o trágico.

A Amazônia, para ele, não é uma selva, mas é algo que é “outra coisa”. Este é um pensamento que está fora da lógica binária. Não há oposição entre natureza e cultura. “A natureza, na obra de Walter, está dentro da cultura, nos objetos, no artesanato, na dança, na culinária, nas cantigas, nas lendas e nos mitos ancestrais”. É como falou Zenito Weyl (2004): “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 Tuyabaé Cuaá realiza-se nos elementos profundos da alma e da natureza humana. Produz sentidos, provoca sentimentos, ininteligíveis”.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981.

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. Introdução à Estética Musical. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

_____, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil, 3º Tomo. Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959.

_____, Mário de. Macunaíma. O herói sem nenhum caráter. Org. Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Allca xx/Edusp, 1996.

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.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 3ª Edição, São Paulo: Edusp, 2000.

CARDOSO, Belmira e MASCARENHAS, Mário. Curso Completo de Teoria Musical e Solfejo. São Paulo, Irmãos Vitale Editora, 1973.

DE FRANCE, Claudine. Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, Edição Concisa Jorge Zahar Editor, 1994

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 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. *Heterônimos e Cultura das Bordas*: Rubens Luchetti. Revista USP, 1990).

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

_____, Jesus Pires. *O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.

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.

IMOGEN, Holst. ABC da Música. São Paulo: Martins Fontes, 1998

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

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.

MORIN, Edgar – *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 6ª edição, Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1984.

_____, Edgar – *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa, Instituto Piaget, 1991.

NABIÇA, Cilene. *Medievo Cabano: O Som da Imagem e a Imagem do Som na Poética Musical de Walter Freitas*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Arte-Educação, da Universidade do Estado do Pará, 2006.

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).

RAMOS, Artur. *Oração da Cabra Preta*, transcrição in *Aculturação Negra no Brasil*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1942.

RICCI, Magda – Artigo “Cabanagem, Cidadania e Identidade Revolucionária: O Problema do Patriotismo na Amazônia, entre 1835 e 1840”. *Tempo*, Vol. 11, nº. 22 – Niterói, 2007.

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

SCHAAN, Denise Pahl. *De Tesos e Igaçabas, de Índios e Portugueses: Arqueologia e História da Ilha de Marajó*, Belém-Pa, 2002.

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

STRAUSS, Claude Lévi. *Tristes Trópicos* – Tradução Rosa Freire d’Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1987.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA

Wikipédia. A enciclopédia Livre na Internet, disponível no site www.wikipedia.com.br

Site do Governo do Estado do Pará: www.paraturismo.pa.gov.br

Portal da Amazônia - www.istoamazonia.com.br

OUTRAS REFERÊNCIAS

Entrevista pessoal com Walter Freitas, realizada em janeiro de 2008, no Instituto de Artes do Pará (IAP), em Belém do Pará.

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.

ANEXOS

Merengueira

mus.: Walter Freitas
arr.: Marlise Borges

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Cello *Solo*

Cravo

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

21

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

21

Solo

1 2

25

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

25

Solo

Solo

1 2

S *a capela*
 A - gua do - ce, a - mar - gu no fim can - to, o su - or pa -

A *a capela*
 A - gua do - ce, a - mar - gu no fim can - to, o su - or pa -

T *a capela*
 A - gua do - ce, a - mar - gu no fim can - to, o su - or pa -

B *a capela*
 A - gua do - ce, a - mar - gu no fim can - to, o su - or pa -

Fl. 1 *a capela*
 Fl. 2 *a capela*
 Fl. 3 *a capela*
 Vc. *a capela*
 Cravo *a capela*

S
 la - vra tuum. Este, qui pre - so can - to, o can - tar de Be - lem do Pa - ri de Be - lem do Pa - ri.

A
 la - vra tuum. Este, qui pre - so can - to, o can - tar de Be - lem do Pa - ri de Be - lem do Pa - ri.

T
 la - vra tuum. Este, qui pre - so can - to, o can - tar de Be - lem do Pa - ri de Be - lem do Pa - ri.

B
 la - vra tuum. Este, qui pre - so can - to, o can - tar de Be - lem do Pa - ri de Be - lem do Pa - ri.

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Vc.
 Cravo

S
A
T
B
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vc.
Cravo

A nam - te - cu os meus - os olhos p'ra - ta - no bal - ce - do pian - ta os dois - gan - ra - nos - fe - re - o - chlo - da lu - a - no - va - bra - ce - de - es - pa - ra - cho - to - de - quem - hai - xa - mar

que o so - no - to - va - re - a - mi - te - va - dio - da
que tu ve - nha me - ven - guai - ra - dan - ças - nem

nem que o so - no - to - va - re - a - mi - te - va - dio - da
que tu ve - nha me - ven - guai - ra - dan - ças - nem

S
A
T
B
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vc.
Cravo

1. *allegro*
2.
3.
4.
5.
6.
7. *allegro*
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17. *allegro*
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.

pas - sa - ra - em - ta - pu - ra - do - Bra - sil - nem - me - ten - ças
tra - ta - fra - ças - ta - bei - ra - de - re - de - ga - ra - pe

pas - sa - ra - em - ta - pu - ra - do - Bra - sil - nem - me - ten - ças
tra - ta - fra - ças - ta - bei - ra - de - re - de - ga - ra - pe

sa - ca - men - to - ta - pu - ra - do - Bra - sil - nem - me - ten - ças
que tu ve - nha me - ven - ças

em - dia - ca - do - cla - fel - li - ças - ra - lau - ca - na - ri - tu - cu - ma - re - me - la - me - frei - a - pu - ças -
me - re - na - lin - da - tu - cu - ra - la - de - no - vo - pu - ças -

em - dia - ca - do - cla - fel - li - ças - ra - lau - ca - na - ri - tu - cu - ma - re - me - la - me - frei - a - pu - ças -
me - re - na - lin - da - tu - cu - ra - la - de - no - vo - pu - ças -

This musical score is arranged in a system of ten staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The next three staves are for woodwinds: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), and Clarinet in B-flat (Cl. 3). The fifth staff from the top is for Violoncello (Vc.). The bottom two staves are for the Cravo (Cello/Double Bass), with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The score begins at measure 124, marked with a '2' above the staff. The vocal parts are mostly silent, with a final triplet of notes in the last measure. The instrumental parts are active throughout. The Flute 1 part features a melodic line with eighth-note patterns. The Flute 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Clarinet in B-flat part provides a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part plays a simple eighth-note accompaniment. The Cravo part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The score concludes at measure 127, marked with a '3' above the staff and the word 'Fine' at the end of the system.

Pixáim

mus.: Walter Freitas & João Gomes
arr.: Marlise Borges

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Flute 1, Flute 2, Flute 3, Cello, and Cravo. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal parts are currently silent, while the instrumental parts are active.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Flute 1, Flute 2, Flute 3, and Cravo. This section includes lyrics in Portuguese. The lyrics are:
é - é - é bu - dano no cho - to bom de zea - di in -
pi - - - su - im e sei - da pe - le quem te re -
á - - - jo - cum ai ai me - deu me - ren - gae re -
é bu - dano no ven - to touz cho - to bom de zea - di in -
pi - ta - an - te cen - de in - te sei - da pe - le quem te re -
á - lo - rum tan - do - ta - ju ai me - deu me - ren - gae re -
é bu - dano no ven - to touz cho - to bom de zea - di in -
pi - ta - an - te cen - de in - te sei - da pe - le quem te re -
á - lo - rum tan - do - ta - ju ai me - deu me - ren - gae re -

S

A

T

B

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Ve.

Cravo

can - to ahl mi - nha gen - te ma - - - - - go u - bá u - bá que tam - bém que ba - tu - que me - le - xa fre - cha que fle - xa ca - mi - nho
 den - gue - ri des - sa gen - te xan - - - - - go u - bá u - bá que ni - mu - que na pe - la na pe - la trô - xe que trô - se do fun - do as
 pas - se - do non - me ten - do da

can - to da gal - re - me - tou ni - - - - - go u - bá u - bá que tam - bém que ba - tu - que me - le - xa fre - cha que fle - xa ca - mi - nho
 den - gue - ri des - sa gen - te xan - - - - - go u - bá u - bá que ni - mu - que na pe - la na pe - la trô - xe que trô - se do fun - do as
 pas - se - do non - me ten - do nem re - ben - que me da dor

can - to da gal - re - me - tou ni - - - - - go u - bá u - bá que tam - bém que ba - tu - que me - le - xa fre - cha que fle - xa ca - mi - nho
 den - gue - ri des - sa gen - te xan - - - - - go u - bá u - bá que ni - mu - que na pe - la na pe - la trô - xe que trô - se do fun - do as
 pas - se - do non - me ten - do

S

A

T

B

Fl.1

Fl.2

Fl.3

Ve.

Cravo

que fe - cha que fe - cha pa - je - sa - ca - ca - va - lo das á - gu - ta - ba - que ó pe - na ver - de - al re - lo - im ma - ta - e ma - ta - gal gal
 can - de - la - as can - de - la trô - xe - ma - pe - na de - ri - ta - os in - can - ti - quim - bun - do ó pe - na ver - de - al pon - to - im ter - re - ro - e quin - tal tal

que fe - cha que fe - cha pa - je - sa - ca - ca - va - lo das á - gu - ta - ba - que ó pe - na ver - de - al re - lo - im ma - ta - e ma - ta - gal gal can -
 can - de - la - as can - de - la trô - xe - ma - pe - na de - ri - ta - os in - can - ti - quim - bun - do ó pe - na ver - de - al pon - to - im ter - re - ro - e quin - tal tal

que fe - cha que fe - cha pa - je - sa - ca - ca - va - lo das á - gu - ta - ba - que ó pe - na ver - de - al re - lo - im ma - ta - e ma - ta - gal gal
 can - de - la - as can - de - la trô - xe - ma - pe - na de - ri - ta - os in - can - ti - quim - bun - do ó pe - na ver - de - al pon - to - im ter - re - ro - e quin - tal tal

46

S: lê ban - gô - la pre - tu no ar - ta - iô. Ê zam - bê d'ou - go - la qui me dá. lê se - re na bô - ca - ri - nhô chá.

A: n - ga pre - tu ban - guê - lê. jô lê bô - a zam - bô - lê ban - guê. ba - tu ca - xam - bô - lê - re - le. chá te.

T: lê ban - gô - la pre - tu no ar - ta - iô. Ê zam - bê d'ou - go - la qui me dá. lê se - re na bô - ca - ri - nhô chá.

B: n - ga pre - tu ban - guê - lê. jô lê bô - a zam - bô - lê ban - guê. ba - tu ca - xam - bô - lê - re - le. chá te.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

47

S: lê ar - ri - ba a xa - ra e xa - xa - ra. hum na - hum ba pre - tu bô - dan - ga! lê te - da nô - ca - to - o - gua - jô.

A: pô - na - cho - lu - am pe - re - nô. za - hum - ba - pre - tu - que - hum - hí. tu te - pô - nhô pre - tum pe - re - nô. da nô - ca - to - o - gua - jô.

T: lê ar - ri - ba a xa - ra e xa - xa - ra. hum na - hum ba pre - tu bô - dan - ga! lê te - da nô - ca - to - o - gua - jô.

B: pô - na - cho - lu - am pe - re - nô. za - hum - ba - pre - tu - que - hum - hí. tu te - pô - nhô pre - tum pe - re - nô. da nô - ca - to - o - gua - jô.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

71

S: su - ri - ná - ti ca - me - tiá u - a - ra - be - te - zar cu - ri da - kin - di - si - da - no - gua - má - m

A: a - cu - ra - pes - te - an - da - nó - cã su - tu - bu - se - mo - zar - bu - a - x te.

T: su - ri - ná - ti ca - me - tiá u - a - ra - be - te - zar cu - ri da - kin - di - si - da - no - gua - má - má

B: a - cu - ra - pes - te - an - da - nó - cã su - tu - bu - se - mo - zar - bu - a - x te.

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Vc., Cravo

77

S: vi - tu - pi - nai - e ahl - no - sol - vi - zam - bi se - te - no - reis e - nam - bis kã - - - hó ré

A: pi - xa - im e cen - do - nas - um - ban - di o gan - õi - a - lem - dos an - des iu - ru - bu - nos e - kã - hã - os mor - te - ré

T: vi - tu - pi - nai - e no - sol ahl - no - sol - vi - zam - bi se - te - no - reis e - nam - bis kã - - - hó ré

B: pi - xa - im me - vi - cres - cer cen - do - nas - um - ban - di u gan - õi - a - lem - dos an - des iu - ru - bu - nos e - kã - hã - os mor - te - ré

Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Vc., Cravo

Salvaterra

mus.: Walter Freitas
arr.: Marlise Borges

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Cello

Cravo

Do - su - mo do - a do ven - to que pi - a des - a - gus do ju - di - a
Da ter - ra que sal - va da ju - ra - e da mal - va da be - bi - da ta - ra -

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

Do - su - mo do - a do ven - to que pi - a des - a - gus do ju - di - a
Da ter - ra que sal - va da ju - ra - e da mal - va da be - bi - da ta - ra -

16

S pe-gu-nha dá de - mo pra tar-ta-li-a

A pe-gu-nha dá de - mo pra tar-ta-li-a

T Um in-dio no be-rio Mon-ta-ni-a il-gé-ra tu-que-ra-fo num que - ra cu che-go-a-qui pra bé - ra quan-do o rio vi-zê tu-que-ra-fo num que-ra-en

B Um in-dio no be-rio Mon-ta-ni-a il-gé-ra tu-que-ra-fo num que - ra cu che-go-a-qui pra bé - ra quan-do o rio vi-zê tu-que-ra-fo num que-ra-en

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

20

S Ru-da - pi - a - qui no meu ta - pi - ri - é so-be-a-sai-a-o-ven-to-dá bem que cu me tra-tei cum
Pas-sa - ti - nha cu me bi - ca na mão ei me com - so - la - o co - ra - ção só tem u - ma lei: ah

A Ru-da - pi - a - qui no meu ta - pi - ri - é so-be-a-sai-a-o-ven-to-dá bem que cu me tra-tei cum
Pas-sa - ti - nha cu me bi - ca na mão ei me com - so - la - o co - ra - ção só tem u - ma lei: ah

T che-go-a-qui pra bé - ra quan-do o rio vi-zê Ru-da - pi - a - qui no meu ta - pi - ri - é so-be-a-sai-a-o-ven-to-dá bem que cu me tra-tei cum
Pas-sa - ti - nha cu me bi - ca na mão ei me com - so - la - o co - ra - ção só tem u - ma lei: ah

B che-go-a-qui pra bé - ra quan-do o rio vi-zê Ru-da - pi - a - qui no meu ta - pi - ri - é so-be-a-sai-a-o-ven-to-dá bem que cu me tra-tei cum
Pas-sa - ti - nha cu me bi - ca na mão ei me com - so - la - o co - ra - ção só tem u - ma lei: ah

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

1. 1. 2. *poco rall.*

S
 pau-de-gua-rá-ná can-ta-sa-bi-á can-ta-sa-bi-á

A
 pau-de-gua-rá-ná can-ta-sa-bi-á can-ta-sa-bi-á

T
 pau-de-gua-rá-ná can-ta-sa-bi-á can-ta-sa-bi-á Pi-xu-ne-ra-im-flaí chéi-ra-me-do-mar tu-lhá-de-cou - - ve-eh-ô-ô

B
 pau-de-gua-rá-ná can-ta-sa-bi-á can-ta-sa-bi-á Pi-xu-ne-ra-im-flaí chéi-ra-me-do-mar tu-lhá-de-cou - - ve-eh-ô-ô

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.
 1. 2. 4.

Cravo
 1. 2. 4. *poco rall.*

S
 - - - - -

A
 - - - - -

T
 no-lá-jão-com-já-bá Pi-xu-ne-ra-im-flaí chéi-ra-me-do-mar tu-lhá-de-cou - - ve-eh-ô-ô no-lá-jão-com-já-bá

B
 no-lá-jão-com-já-bá Pi-xu-ne-ra-im-flaí chéi-ra-me-do-mar tu-lhá-de-cou - - ve-eh-ô-ô no-lá-jão-com-já-bá

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.
 4.

Cravo
 4.

55

S
A
T
B

FL. 1
FL. 2
FL. 3

Vc.

Cravo

gran - de de gran - de os meu de-se-jar' -ros que a vi-da dá Sim - pe -

il - lu - os pra - de os meu de-se-jar' -ros que a vi-da dá Sim - pe -

56

S
A
T
B

FL. 1
FL. 2
FL. 3

Vc.

Cravo

nel so - li - da - do - ma - to - en - can - ta - dor' va - rei - va - rei - mi - nha - tur' trou - xe - um ba - que do co - ra - ção - ro - ção

nel so - li - da - do - ma - to - en - can - ta - dor' va - rei - va - rei - mi - nha - tur' trou - xe - um ba - que do co - ra - ção - ro - ção

77

S
cho-ro no bron-zo, o for-mo-so dos teus o-llhos que mi-ra e sa-be mi-rar
at-me por-do-a su-ma-ma-as tu-a-das é pra tu e eu me de-ro-a tu-er

A
cho-ro no bron-zo, o for-mo-so dos teus o-llhos que mi-ra e sa-be mi-rar
at-me por-do-a su-ma-ma-as tu-a-das é pra tu e eu me de-ro-a tu-er

T
Te vou um sam-ba de ga-lô de can-a-do pre-to da ba-ca-bé-ra-a-a
Me dá il-cen-sa su-ma-ma que pe-de-pis-sa-ga os po-vo do bel-tri-á-a A-bras mi-nhas mãos

B
Te vou um sam-ba de ga-lô de can-a-do pre-to da ba-ca-bé-ra-a-a
Me dá il-cen-sa su-ma-ma que pe-de-pis-sa-ga os po-vo do bel-tri-á-a A-bras mi-nhas mãos

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

81

S
te que-ro tu-car um in-dio do ser-ti-á-an que an-dô che-gou no mar! A-bras mi-nhas mãos te que-ro tu-car um in-dio do

A
te que-ro tu-car um in-dio do ser-ti-á-an que an-dô che-gou no mar! A-bras mi-nhas mãos te que-ro tu-car um in-dio do

T
te que-ro tu-car um in-dio do ser-ti-á-an que an-dô che-gou no mar! A-bras mi-nhas mãos te que-ro tu-car um in-dio do

B
te que-ro tu-car um in-dio do ser-ti-á-an que an-dô che-gou no mar! A-bras mi-nhas mãos te que-ro tu-car um in-dio do

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

8

S
To-ma um be-i-jo e me faz um be-i-jo Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a

A
To-ma um be-i-jo e me faz um be-i-jo Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a

T
se-ri-a-á-do que tu-tão che-gou no mar Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a

B
se-ri-a-á-do que tu-tão che-gou no mar Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

9

S
cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus a-ve-a-

A
cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus a-ve-a-

T
cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus

B
cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus Mas-tro de ca-nu-a ve-lé-ra tem-po quan-do o tem-po ar-re-vu-a cu-mo-a re-vu-a os gu-rás e os nam-bus

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Violin (Vi.), and Cravo. The score includes lyrics in Portuguese and musical notation for each instrument.

Soprano (S): *mf*
ve - mé - a máe vir - gem san - ta a - ve a - ve me - a máe vir - gem san - ta a - ve a - ve me - a máe vir - gem san - ta

Alto (A):
ve - mé - a máe vir - gem san - ta a - ve a - ve me - a máe vir - gem san - ta a - ve a - ve die - i mõe vir - gem san - ta

Flute 1 (Fl. 1): *mf*

Flute 2 (Fl. 2):

Flute 3 (Fl. 3):

Violin (Vi.): *mf*

Cravo: *mf*

Each staff concludes with a double bar line and a fermata. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

Hei, Sapecuim!

mus.: Walter Freitas & Antônio Moura
arr.: Marlise Borges

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Hautba 1

Hautba 2

Flauta 3

Cello

Cravo

Ou - to - ca - te - um cha - mai - cia - mar é
bi - an - dar an - dar an - dar é

gu - tes - que um á gu - er - ra pra ban - da de Ma - ri - tu
ven - to - cu - na cio ca - va - lo ve - la ri - ba - mar

Ou - to - ca - te - um cha - mai - cia - mar é
bi - an - dar an - dar an - dar é

gu - tes - que um á gu - er - ra pra ban - da de Ma - ri - tu
ven - to - cu - na cio ca - va - lo ve - la ri - ba - mar

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

car - re - gu
tem - po - ral
pi - qui - á

tan - ta fra - ta é flor
de a - re - ta - sal
me - so - va - pei - á

car - re - gu
tem - po - ral
pi - qui - á

car - re - gu
tem - po - ral
pi - qui - á

cu - mo as ja - quê - ras car - re - gu
S - tre - la - tra - la - o tem - po - ral
meu - bel - jo a flor do pi - qui - á

é jo - go tão - ta fra - ta é flor
S - tre - la - tra - la - o tem - po - ral
meu - bel - jo a flor do pi - qui - á

cu - mo as ja - quê - ras car - re - gu
é jo - go tão - ta fra - ta é flor
S - tre - la - tra - la - o tem - po - ral
meu - bel - jo a flor do pi - qui - á

é jo - go tão - ta fra - ta é flor
S - tre - la - tra - la - o tem - po - ral
meu - bel - jo a flor do pi - qui - á

17

S
 Veni tu des - i - gnas cu - i - ju - bae - li ser - pen - te - ce - bra pre - ia bu - la - la teu se - io - a - sa de - pas - sa - ro - fle - chu - ri - cu - me - bra - de - de - de -
 Um - ti - pa - pis - cor - re - im - teus o - tho - deus a - deus teu - ti - su - a - ro - ca do - lo - ar fer - va - ra de - u - tu - cum - no - co - ra - quo - he - i - che - pas - sa - bra - si - sol - ta - co -
 Et - co - no - me - qui - ma - gis meus qui - mas an - dar - de - mas - tu - mo - as - cum de - sa - vi - et - ra - in - do - ce - in - can - to - pul - teus - sis - mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan -

A
 Veni tu des - i - gnas cu - i - ju - bae - li ser - pen - te - ce - bra pre - ia bu - la - la teu se - io - a - sa de - pas - sa - ro - fle - chu - ri - cu - me - bra - de - de - de -
 Um - ti - pa - pis - cor - re - im - teus o - tho - deus a - deus teu - ti - su - a - ro - ca do - lo - ar fer - va - ra de - u - tu - cum - no - co - ra - quo - he - i - che - pas - sa - bra - si - sol - ta - co -
 Et - co - no - me - qui - ma - gis meus qui - mas an - dar - de - mas - tu - mo - as - cum de - sa - vi - et - ra - in - do - ce - in - can - to - pul - teus - sis - mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan -

T
 Hum Hum Hum Hum

B
 Hum Hum Hum Hum

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Ve.
 Cravo

34

S
 nam que - bra Veni tu des - i - gnas cu - i - ju - bae - li ser - pen - te - ce - bra pre - ia bu - la - la teu se - io - a - sa de - pas - sa - ro - fle - chu -
 fel - li - car Um - ti - pa - pis - cor - re - im - teus o - tho - deus a - deus teu - ti - su - a - ro - ca do - lo - ar fer - va - ra de - u - tu - cum - no - co - ra - quo -
 do - ce - mo - ri mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan - do - ce - mo - ri de - ra - in - do - ce - in - can - to - pul - teus - sis - mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan -

A
 nam que - bra Veni tu des - i - gnas cu - i - ju - bae - li ser - pen - te - ce - bra pre - ia bu - la - la teu se - io - a - sa de - pas - sa - ro - fle - chu -
 fel - li - car Um - ti - pa - pis - cor - re - im - teus o - tho - deus a - deus teu - ti - su - a - ro - ca do - lo - ar fer - va - ra de - u - tu - cum - no - co - ra - quo -
 do - ce - mo - ri mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan - do - ce - mo - ri de - ra - in - do - ce - in - can - to - pul - teus - sis - mas - es - te - qui - tem - po - foi - quan -

T
 Hum Hum Hum

B
 Hum Hum Hum

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Ve.
 Cravo

27

S
 to - ca meu brao - zu - a de - cha man que - bra Rai - man do veni ca si - be es - se li - que a - vi - da en - to - tu cul - é - ra da dho mas fin - cu - ra - ir no
 hel talé pra o bra - zo - sei te - en hei - si - zar hei - si - pe - cu - fim an - to - no an - to - no pros - fim dos - com - tin que - nos in - vo - ca a mes - te cau - im mo -
 li - co - po - meu qua - me - os macos - ja - mas Os - pu - ri - ce - ro a - bom - fund' ca - bo - que - ro cho - re - mo - se - te - um tom jo - lo - bron - zes - se - ro sej - lo - va - da - a - dur - qu' nos -

A
 Hum Hum Hum Hum Hum Hum

T
 Hum Rai - man do veni ca si - be es - se li - que a - vi - da en - to - tu cul - é - ra da dho mas fin - cu - ra - ir no
 hei - si - pe - cu - fim an - to - no an - to - no pros - fim dos - com - tin que - nos in - vo - ca a mes - te cau - im mo -
 Os - pu - ri - ce - ro a - bom - fund' ca - bo - que - ro cho - re - mo - se - te - um tom jo - lo - bron - zes - se - ro sej - lo - va - da - a - dur - qu' nos -

B
 Hum Hum Hum Hum Hum Hum Hum

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Ve.
 Cravo

28

S
 meu en - ra - ção a - vi - da faz maé e - gen - ter - ra - o fer - ra -o ter - ra - o ter - ra -o
 quem nos - is - cu - hei - Si - pe - cu - fim a - bi - cho - gr - tu - bi - cha - gr - tu - bi - cha - gr - tu -
 aum - ca - pes - quem - nem - num - des - ven - dem - nem - cha - me - do - a - mar - cha - me - do - a - mar -

A
 Hum Hum Hum Hum

T
 meu en - ra - ção a - vi - da faz maé e - gen - ter - ra - o fer - ra -o ter - ra - o ter - ra -o
 quem nos - is - cu - hei - Si - pe - cu - fim a - bi - cho - gr - tu - bi - cha - gr - tu - bi - cha - gr - tu -
 aum - ca - pes - quem - nem - num - des - ven - dem - nem - cha - me - do - a - mar - cha - me - do - a - mar -

B
 Hum Hum Hum Hum Pes - sa - si - pra - dan - tra - bi - ro - vel - cu - nha - do - a - qui - me - en - re - dá
 A - que - as - som - bra - da - bó - ta - um - pra - sar - ta - da - ta - cé - ra
 É - me - ma - a - ga - da - pre - nho - de - so - vu - na - mão - do - ro - tr -

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Ve.
 Cravo

47

para CODA Θ *no S e segue*

S

A

T

B

va - cum - se - rez des - u - e cum qua - rum
 va - rum ca - pi - se - tas sui - gen - ti - bus
 quon - iam mas - se - e - o - dia - ti - ma - na

cum Pa - tris - ter - nae ge - ni - ti - uae
 et ex - pa - tre - nae et con - spi - ra - to - nis
 et si - mul - sae - cu - sae - cu - sae

Sci - ti - Sci - ti - est - i - um - cha - mar
 quon - iam - tu - m - tu - m - tu - m - tu - m - tu - m
 de - u - s - e - s - t - i - u - m - tu - m - tu - m - tu - m

num - va - a - d - i - ce - re - tu - m
 et - ma - do - lu - g - na - da - ma - na
 se - a - ti - pe - tu - m - tu - m - tu - m

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

para CODA Θ *no S e segue*

para CODA Θ *no S e segue*

48

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

S
 Meu boi ar-ri-to de-bai-xo da cá-ma-a-dra-gão de jó-ge-a lu-a tre-meu que tre-me_o car-ri-l
 Sre-li-nha tu cá no meu xe-lu-do_eu ve-tes-pe-ran-cá ma-dru-gas es-tra-da má-ri-can-gal Iba An-

A
 Meu boi ar-ri-to de-bai-xo da cá-ma-a-dra-gão de jó-ge-a lu-a tre-meu que tre-me_o car-ri-l
 Sre-li-nha tu cá no meu xe-lu-do_eu ve-tes-pe-ran-cá ma-dru-gas es-tra-da má-ri-can-gal Iba An-

T
 Meu boi ar-ri-to de-bai-xo da cá-ma-a-dra-gão de jó-ge-a lu-a tre-meu que tre-me_o car-ri-l
 Sre-li-nha tu cá no meu xe-lu-do_eu ve-tes-pe-ran-cá ma-dru-gas es-tra-da má-ri-can-gal Iba An-

B
 Meu boi ar-ri-to de-bai-xo da cá-ma-a-dra-gão de jó-ge-a lu-a tre-meu que tre-me_o car-ri-l
 Sre-li-nha tu cá no meu xe-lu-do_eu ve-tes-pe-ran-cá ma-dru-gas es-tra-da má-ri-can-gal Iba An-

Fl.1
 Fl.2
 Fl.3
 Vc.
 Cravo

S
 mo tu cá sa-be-o mo-er-da-mar il-ba pe-dra-bran-ca_a-lu-a só nu-co-ri-celo fun-do-pe-ral-to-ca meu pir-ra-iba_e-a-iba fi-an-ba-bau

A
 mo tu cá sa-be-o mo-er-da-mar il-ba pe-dra-bran-ca_a-lu-a só nu-co-ri-celo fun-do-pe-ral-to-ca meu pir-ra-iba_e-a-iba fi-an-ba-bau

T
 mo tu cá sa-be-o mo-er-da-mar il-ba pe-dra-bran-ca_a-lu-a só nu-co-ri-celo fun-do-pe-ral-to-ca meu pir-ra-iba_e-a-iba fi-an-ba-bau

B
 mo tu cá sa-be-o mo-er-da-mar il-ba pe-dra-bran-ca_a-lu-a só nu-co-ri-celo fun-do-pe-ral-to-ca meu pir-ra-iba_e-a-iba fi-an-ba-bau

Fl.1
 Fl.2
 Fl.3
 Vc.
 Cravo

66

S *mf*
 Ca-xa-le-to-se-re-ma-na-lin-ca-fe-re-to-tem-po-tem-po-dan-cas-po-do-ru-luz-ai-de-mim Tu-lo-da-noi-te-ne-gro-do-di-a-ca-la-os-um-pi-cal-ma-ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim

A
 Ca-xa-le-to-se-re-ma-na-lin-ca-fe-re-to-tem-po-tem-po-dan-cas-po-do-ru-luz-ai-de-mim Tu-lo-da-noi-te-ne-gro-do-di-a-ca-la-os-um-pi-cal-ma-ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim

T
 Ca-xa-le-to-se-re-ma-na-lin-ca-fe-re-to-tem-po-tem-po-dan-cas-po-do-ru-luz-ai-de-mim Tu-lo-da-noi-te-ne-gro-do-di-a-ca-la-os-um-pi-cal-ma-ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim

B
 Ca-xa-le-to-se-re-ma-na-lin-ca-fe-re-to-tem-po-tem-po-dan-cas-po-do-ru-luz-ai-de-mim Tu-lo-da-noi-te-ne-gro-do-di-a-ca-la-os-um-pi-cal-ma-ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc. *mf*

Cravo

71

S
 ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du

A
 ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du

T
 ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du Os-pis-su-al-mo-en-te-za-ab-eu-me-ente-zei

B
 ria-do-tem-po-es-te-um-rio-mi-rim bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du-bi-du Os-pis-su-al-mo-en-te-za-ab-eu-me-ente-zei

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc. *mf*

Cravo

79 *mf* e CODA

S

A

T
 in - tui - de - rem - la - na - as - ma - re - la - que - vo - la - sus - ce - pit

B
 tu - o - ba - de - rem - la - na - as - ma - re - la - que - vo - la - sus - ce - pit

Fl. 1 *mf* e CODA

Fl. 2

Fl. 3

Vc. *mf* e CODA

Cravo *mf* e CODA

80

Don - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo

Don - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo

bé - Don - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo - dan - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo

Don - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo - dan - ca - de - re - ro - um - ca - rim - bo

0

0

0

0

Tiã, tiã, tiã

mus.: Walter Freitas & João Gomes
arr.: Marlise Borges

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Flautas 1, 2, 3, Cello, and Cravo. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Flautas 1, 2, 3, Cello, Cravo) provide accompaniment. A double bar line with a '2' above it indicates a second ending.

Soprano: Soy brá-si-le-ro líe-do Soy brá-si-le-ro tiã-do

Alto: Soy brá-si-le-ro líe-do Soy brá-si-le-ro tiã-do

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Cello

Cravo

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Flautas 1, 2, 3, Violoncello, and Cravo. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Flautas 1, 2, 3, Violoncello, Cravo) provide accompaniment. A double bar line with a '2' above it indicates a second ending.

S: sou bra-si-le-ro líe-do to-co tam-bém tam-bém tô con-tô-go nam-brã-ro-cô bu-rin-dum bu-rin-dum bu-rin-dum

A: sou bra-si-le-ro líe-do to-co tam-bém tam-bém tô con-tô-go nam-brã-ro-cô bu-rin-dum bu-rin-dum bu-rin-dum

T: sou bra-si-le-ro líe-do to-co tam-bém tam-brã-ro-cô Le-ro tam-go-e-a-go-gô chu-lam-bu-D'An-go-lã con-ga-na-gô na-gô

B: sou bra-si-le-ro líe-do to-co tam-bém tam-brã-ro-cô Le-ro tam-go-e-a-go-gô chu-lam-bu-D'An-go-lã con-ga-na-gô na-gô

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

75

S
 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134
 Lin-do. Sou bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do_e to - co tam-bor' a-to-xé pan - dei-rá co - ce bou-

A
 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134
 Lin-do. Sou bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do_e to - co tam-bor' a-to-xé pan - dei-rá co - ce bou-

T
 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134
 sou bra-si-lei-to lin-do_e to - co tam-bor'

B
 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134
 sou bra-si-lei-to lin-do_e to - co tam-bor'

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ve.

Cravo

85

S
 135
 Vir-gi-lei-go a-n-gé-li-sim' pes-ca-dor' má - i-a-n-gé-lo Wal - ter can - tou no-do_e cra-to vir-do tam - do can - tor' bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do sou - ca - ba-no lin-do_e to - co tam-

A
 135
 Vir-gi-lei-go a-n-gé-li-sim' pes-ca-dor' má - i-a-n-gé-lo Wal - ter can - tou no-do_e cra-to vir-do tam - do can - tor' bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do sou - ca - ba-no lin-do_e to - co tam-

T
 135
 Vir-gi-lei-go a-n-gé-li-sim' pes-ca-dor' má - i-a-n-gé-lo Wal - ter can - tou no-do_e cra-to vir-do tam - do can - tor' bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do sou - ca - ba-no lin-do_e to - co tam-

B
 135
 Vir-gi-lei-go a-n-gé-li-sim' pes-ca-dor' má - i-a-n-gé-lo Wal - ter can - tou no-do_e cra-to vir-do tam - do can - tor' bra-si-le-no lin-do sou bra-si-lei-to lin-do sou - ca - ba-no lin-do_e to - co tam-

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ve.

Cravo

Fruta Rachada

mus.: Walter Freitas & João Gomes
arr.: Marlise Borges

60

Soprano
pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da - de - ra in
i - tu - pu - tu - as - su - bi - - nha dur - va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni - da - tes mou

Alto
pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da - de - ra in
i - tu - pu - tu - as - su - bi - - nha dur - va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni - da - tes mou

Tenor
Me - en - ve - re - du - pu - la - ri - té - ra ma - do - é - tu que le - va - as an - da - de - ra stre - lu do tor - te - do - tu - an - ai - me del - xu - fru - tu - ra - - çu - da
Sô - ni - me - in - nos - me - a - gu - da - tes va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni - da - tes i - tu - a - ni - pu - tu - a - lu - ou - se - jas - se - te - ne - mas - se - as - se - te - ne

Bass
Me - en - ve - re - du - pu - la - ri - té - ra stre - lu do tor - te - do - tu - an - ai - me del - xu - fru - tu - ra - - çu - da
Sô - ni - me - in - nos - me - a - gu - da - tes a - ni - tu - a - ni - pu - tu - a - lu - ou - se - jas - se - te - ne - mas - se - as - se - te - ne

Flauta 1
60

Flauta 2

Flauta 3

Celso
60

Cravo
60

S
ci - da pe - da - dos - cer - can - i - tu - ca - de - col - mo - so - ni - - tra - da pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da -
em - ras - cho - se - a - ni - me - can - tar - ai - de - çun - çê - ri - de - tu - o - ri - - de - no i - tu - pu - tu - as - su - bi - - nha dur - va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni -

A
ca - ni - te - de - col - mo - so - ni - - tra - da pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da -
ca - ni - me - a - ni - me - a - gu - da - tes va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni -

T
a - ri - tu - ca - de - col - mo - so - ni - - tra - da pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da -
de - ni - çê - ri - de - tu - o - ri - - de - no i - tu - pu - tu - as - su - bi - - nha dur - va - çun - çê le - ce - jas a - ca - ni -

B
a - ni - tu - ca - de - col - mo - so - ni - - tra - da pu - resque iné pr'os a - ri - gual ai - man dá g' - lu que le va - as an - da -
a - ni - tu - a - ni - pu - tu - a - lu - ou - se - jas - se - te - ne - mas - se - as - se - te - ne

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo
60

S
 de - ri - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - da - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - de - ri - ti - a - da - ri - ti - de - ne - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

A
 x - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

T
 de - ri - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - da - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - de - ri - ti - a - da - ri - ti - de - ne - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

B
 de - ri - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - da - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - de - ri - ti - a - da - ri - ti - de - ne - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Vc.
 Cravo

S
 120 *Fine*
 in - ter - tra - se - pas - se - bor - di - de - ri - ti - ve - ja - de - ho - ri - ti - a - ve - ja -
 du - pu - tu - da - ma - tas - le - gus - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - ve - ja -

A
 in - ter - tra - se - pas - se - bor - di - de - ri - ti - ve - ja - de - ho - ri - ti - a - ve - ja -
 du - pu - tu - da - ma - tas - le - gus - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - ve - ja -

T
 120 *Fine*
 pe - ni - te - n - cia - que - ri - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - da - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - de - ri - ti - a - da - ri - ti - de - ne - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

B
 120 *Fine*
 pe - ni - te - n - cia - que - ri - tu - a - cu - car - dos - bi - ti - pas - ter - tu - do - mor - tu - ri - ho - ri - ti - a - da - scan - tu - se - re - me - nos - in -
 me - u - co - ma - cho - su - ma - no - san - tu - de - ri - ti - a - da - ri - ti - de - ne - a - mur - me - u - a - mur - me - u - a -

Fl. 1
 Fl. 2
 Fl. 3
 Vc.
 Cravo

41

S ar - tu - ma - chi - ca - das - cam - del - as - traz - pu - ga - tar - li - do - nes - ter - pu - la - pa -
 pu - ca - nes - im - li - nar - de - les - tra - tre - mu - tes - den - do - in - o - tem - po - ta

A ca - das - cam - del - as
 im - li - nar - de - les - ta pu - la - pa -

T (rit.) (p) traz - li - ta traz - nar - é - les - re - na - é de - pres - sa - re - na - é - ta - já - tem - ca - pu - la - pa -
 de - pu - ta - que - nos - pu - nha - um - tes - ta - do - tar - zar - me - vos - te - ja - de - em - cam - tar -

B traz - li - ta traz - nar - é - les - re - na - é
 de - pu - ta - que - nos - pu - nha - um - tes - ta - do pu - la - pa -

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc. (rit.) (p)

Cravo

42

S re - xi - do - re - us - mi - ras - mias - xi - num - des - sci - os - ter - ro - in - im - tu - im - ce - ro - pu - ca - re - tra - z - no - go - que - ce - no - si - ter - ro - de - má - gis - ta - gis - ta - mím - ai - si - me

A re - xi - as - mi - ras - mi - os - xi - num - des - sci - os - tu - im - ai - si - me

T re - xi - as - mi - ras - mi - os - xi - num - des - sci - os - tu - im - ai - si - me

B re - xi - as - mi - ras - mi - os - xi - num - des - sci - os - tu - im - ce - ro - pu - ca - re - tra - z - no - go - que - ce - no - si - ter - ro - de - má - gis - ta - gis - ta - mím - ai - si - me

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc. (rit.) (p)

Cravo

4

Soprano
be - ni - gi - tu - di - ca - mi - ni - da - nel - no - mio - do - per - ti - do - a - ni - do - tu - do - o - pe - co - e - a - di - me - de - ro - bi - gi - ali - si - go - me - via. An - bi - gi - ali - si - go - me - via.

Alto
be - ni - gi - tu - di - ca - mi - ni - da - nel - no - mio - do - per - ti - do -

Tenore
be - ni - gi - tu - di - ca - mi - ni - da - nel - no - mio - do - per - ti - do -

Basso
be - ni - gi - tu - di - ca - mi - ni - da - nel - no - mio - do - per - ti - do - a - ni - do - tu - do - o - pe - co - e - a - di - me - de - ro - bi - gi - ali - si - go - me - via. bi - gi - ali - si - go - me - via.

Fl. 1
mf

Fl. 2

Fl. 3

Viola
mf

Cravo
mf

1 *2* *D.C. al Fine*

Igaçaba

mus.: Walter Freitas & João Gomes
arr.: Marlise Borges

Soprano

Alto

Tenora

Bass

Flauta 1

Flauta 2

Flauta 3

Cello

Cravo

S

A

T

B

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

Cu - la te - ve - la a - cha nos - so mor - to nu - la bre - da - mel - te pu - la pri - ti - dos - pes - des - mar
Ba - la des - sos - te - vos vem - pu - lo - des - po - vos nu - los - no - que - de - mo - nos - in - ga
Mãe - mam - de - sis - pe - ri - ti - ve - o - vos - so - mor - to pe - de - que - ca - bo - ce - te - bo - je - as - se - men - tes - de - u - ru - la
I - des - pois - dos - de - ri - ti - ve - o - vos - so - mor - to che - ga - o - teu - ca - ba - no - qui - ba - des - te - um - ta - lo - de - lu - ar

1 2 *D.S. al Coda*

S

A

T
te-lam-po-ná-gua-cu-nhá Tu-pá nu-á-pro-tan-do-Sci-to do-río.

B
te-lam-po-ná-gua-cu-nhá Tu-pá nu-á-pro-tan-do-Sci-to do-río.

Fl. 1 *D.S. al Coda*

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo *D.S. al Coda*

0

0

0

0

0

Janataíra

mus.: Walter Freitas
arr.: Marlise Borges

The musical score for "Janataíra" is arranged for a vocal ensemble and a large instrumental ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Flauta 1, Flauta 2, Flauta 3, Cello, and Cravo. The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Flauta 1 (Fl. 1), Flauta 2 (Fl. 2), Flauta 3 (Fl. 3), Violão (Ve), and Cravo. The music is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as "80". The score features a variety of musical notations, including rests, notes, and chords, with some parts starting at measure 10. The vocal parts are mostly silent in the first system, while the instrumental parts are active. The second system shows the vocal parts entering with a long note, and the instrumental parts continuing their accompaniment.

16

S: mas san - tet ai - me dei pi - pi - tu plu de a - mar

A: da - da - si - i sa - cro - tet mas - san - tet ba - xo da - da - ca - re - no - ni - me dei pi - pi - tu ba - si - li - ca - re - pi - pi - tu pi - pi - le - ra - um pi - pi - le - um pla - de - a - mar

T: mas san - tet ai - me dei pi - pi - tu plu de a - mar

B: mas san - tet ih - ih - ih - ih ai - me dei nam - nam - nam - nam pi - pi - tu ih - ih - ih - ih plu de a - mar

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

17

S: Quis cu - ru - ber - ta - que se - gen - dat - e - cu - de - can - tim is - sa - ge - ra - ra - ra - ma - na - cu - no - ni - ta - y se - re - re - tu - me - cas - so - ca - um - cu - pu - pe - ga - cu - ru - bu - bu - cu - ru - bu - cu

A: de - can - tim cu - ru - bu - bu - cu

T: de - can - tim cu - ru - bu - bu - cu

B: de - can - tim cu - ru - bu - bu - cu

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

35

S
cu-na lum bé-mé-ché-ro 'Se-cen-dea méu-méi-ái-ché-pá-e-le-be-beu ús-cu-um-re-lum-po-a-qui-pá-dei-tro-déu má-na-de-mí-nha-ar-má-e-gua!

A
cu-na-lu-céu re-cen-dea-hum méu-méi-ái-ché-pá-e-le-be-beu pa-déu-tro-déu má-na-de-mí-nha-ar-má-e-gua!

T
'Se-cen-dea-hum méu-méi-ái-ché-pá-e-le-be-beu pa-déu-tro-déu má-na-de-mí-nha-ar-má-e-gua!

B
cu-na lum-bé-mé-ché-ro 'Se-cen-dea méu-méi-ái-ché-pá-e-le-be-beu ús-cu-um-re-lum-po-a-qui-pá-dei-tro-déu má-na-de-mí-nha-ar-má-e-gua!

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ve.

Cravo

36

S
que-as-pá-ra-ti-ú-vá-i-má-de-céu ca-rô-ú-ú-pá-nho-més-má-zé-ú-ú-xi-ú-ú pré-to-que-co-bré-ro-ú-um-tá-de's-que-n-ti-ú-ú já-ú-ú-tó-ú-ú-má-ná-ú-ú-me-gua-dei

A
í-má-de-céu má-zé-ú-ú-xi-ú-ú de's-que-n-ti-ú-ú me-gua-dei

T
í-má-de-céu má-zé-ú-ú-xi-ú-ú de's-que-n-ti-ú-ú me-gua-dei

B
í-má-de-céu má-zé-ú-ú-xi-ú-ú ú-ú ú-ú ú-ú de's-que-n-ti-ú-ú hum-hum-hum má-gua-dei-ú-ú

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ve.

Cravo

35

S *sim mi po - dia e cu - bi - to in - pi - to* *ben - zi - ção* *do chíe* *pu - tu - ca, a - bom vis - ita me a - lem - bra ja - mais*

A *pi - pi - lo* *ben - zi - ção* *do chíe* *pu - tu - ca, a - bom vis - ita me a - lem - bra ja - mais*

I *pi - pi - lo* *ma - nhã chi - ca - ta, a - se - tu - do, u - ma ben - zi - ção* *ca - rã - a, um - pi - so - ca - linã as a - re - ra do chíe*

B *pi - pi - lo* *ben - zi - ção* *do chíe*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

36

S *des - ta que é mo - vi - to, ma - nhã - ra - in - da* *ti - vi - ra* *a - il - sei - ta - vi - to, cu - rã - de*

A *vis - ita que é mo - do - do, ma - nhã - ra - in - da* *ti - vi - ra* *ho - ri - do - do, ma - nhã - som - tro - va - in - te* *a - ja - e - di - a - ma - ri - a - ja - e*

I *vi - ra* *a - il - sei - ta - vi - to, cu - rã - de*

B *vi - ra* *ho - ri - do - do, ma - nhã - som - tro - va - in - te* *a - ja - e - di - a - ma - ri - a - ja - e*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Flute 3 (Fl. 3), Violoncello (Vc.), and Piano (Pav.) staves. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal parts are mostly silent, with a final measure containing a fermata and a '2' indicating a second ending. The instrumental parts feature trills and rhythmic patterns.

Vocal staves with lyrics in Romanian. The lyrics are: *vai ja-pi-in noi-te de sus ma-tai va-ra-za vai tu-si noi ma-te-le pin-te nes-er-cho-rosi-a-ge*. The Tenor (T) and Bass (B) parts have lyrics: *l'bu-xi-u can-ta pu-min vai bu-xi-nol nes-er-de sol vai ja-pi-in*. The instrumental parts continue with the same musical notation as the first system.

80

S: *dan-ça-de-ra-dos-a-ni-ri-plan-ta-dur* *ó-ri-dos-ca-ba-nos-des-te-um-meu-pa-tri* *tra-pôs-con-di-to-um-meu-con-za-rim-bi* *DÊS-gui-ras-tu-das-con-za-es-te-um* *Bra-sil*

A: *dan-ça-de-ra-dos-a-ni-ri-plan-ta-dur* *meu-pa-tri* *a-zam-bi* *Bra-sil*

T: *dan-ça-de-ra-dos-a-ni-ri-plan-ta-dur* *meu-pa-tri* *a-zam-bi* *Bra-sil*

B: *dan-ça-de-ra-dos-a-ni-ri-plan-ta-dur* *meu-pa-tri* *a-zam-bi* *Bra-sil*

Fl. 1: 80

Fl. 2

Fl. 3

Vc: 80

Cravo: 80

80

S: *bu-ça-de-a-biá* *do-ju-su-má-si-a-nó-le-pu-la-gra-ma-ra* *ta-pa-ri-ven-ço-ma-to* *po-de-um-tem*

A: *bu-ça-de-a-biá* *u-...-ma-rá* *po-...-de-um-tem*

T: *bu-ça-de-a-biá* *u-...-ma-rá* *po-...-de-um-tem*

B: *bu-ça-de-a-biá* *u-...-ma-rá* *po-...-de-um-tem*

Fl. 1: 80

Fl. 2

Fl. 3

Vc: 80

Cravo: 80

Soprano (S): *cas-ti-m (es-pe) ri-ti do bem-lou- ca-tye-o-que di-me al-ta-es in-tu cor-re- u-man-di-a- nã-que tu-rom-bo tu-car mas-á-guas do-gua-mã- co-ba-co-po) mas-á-guas do-gua-mã-que-vai*

Alto (A): *sem- in-tu cor-re- u-man-di-a- nã-que tu-rom-bo tu-car mas-á-guas do-gua-mã-que-vai*

Tenore (T): *sem- in-tu cor-re- u-man-di-a- nã-que tu-rom-bo tu-car mas-á-guas do-gua-mã-que-vai*

Bass (B): *sem- in-tu cor-re- u-man-di-a- nã-que tu-rom-bo tu-car mas-á-guas do-gua-mã- co-ba-co-po) mas-á-guas do-gua-mã-que-vai*

Fl. 1 (Fl.1), Fl. 2 (Fl.2), Fl. 3 (Fl.3), Vc. (Vc.), Cravo (Cravo)

Soprano (S): *sem-des-con-so-pe-lo-ma-ros do-pla-ne-ta-a-cu-tim-poi*

Alto (A): *sem-des-con-so-pe-lo-ma-ros to-a-cu-tim-poi*

Tenore (T): *sem-des-con-so-pe-lo-ma-ros to-a-cu-tim-poi*

Bass (B): *sem-des-con-so-pe-lo-ma-ros to-a-cu-tim-poi*

Fl. 1 (Fl.1), Fl. 2 (Fl.2), Fl. 3 (Fl.3), Vc. (Vc.), Cravo (Cravo)