

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marlise Borges de Lima

Dossiê Walter Freitas:
Comunicação, Arte e Cultura na Amazônia

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Marlise Borges de Lima

Dossiê Walter Freitas:
Comunicação, Arte e Cultura na Amazônia

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

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

SÃO PAULO

2013

BANCA EXAMINADORA

Para três professores fundamentais nesta jornada (desde o mestrado - 2007/2009 – até o doutorado - 2009/2013), que me fizeram compreender o verdadeiro significado do estudo, da pesquisa e do conhecimento:

E, por favor, não usem palavras como “resgate” e “aplicação”. Quem resgata é bombeiro! Quem aplica, é injeção! Se você não estuda, se você não lê, estará fazendo apenas uma semi...ótica!

Jerusa Pires Ferreira.

A pesquisa é sempre um confronto da pessoa, consigo mesma. É preciso ter um pensamento em que não apenas se “admita” a diferença. “Admitir” a diferença é imbecilidade, total! O importante é a inclusão dessas diversidades, no corpo, na sociedade, na conduta dos objetos (de pesquisa), de tal maneira, que você não consiga mais distinguir como diverso, aquela coisa que é “outra”; e não consiga também ver naquilo algo “uno”, separado. Não é diverso, não é heterogêneo e nem a unidade!

Amálio Pinheiro.

O artista é o narciso assumido. O cientista é o narciso perdido. Fazer arte e ciência, portanto, não é fácil. Não é para qualquer um. Se você não sabe, se você não pode, vá plantar flores no jardim! É mais poético.

Lúcia Santaella.

Agradecimentos

Aos meus pais, Lili e Manoel (*in memorian*).

Aos meus irmãos: Maria do Carmo, Mariléa, Max, Milze e Milson.

Às sobrinhas: Virgínia Claudia, Chrissie, Cindy, Catryn e Jade (luz, talismã, joia rara!)

Aos meus amores perdidos; aos amores encontrados; e àqueles que, porventura, ainda encontre pelo caminho.

Às três grandes amigas (amigas verdadeiras) que considero responsáveis (de uma maneira ou de outra) e sempre estiveram presentes em: cada desejo (de vitória), cada impulso (para continuar lutando), cada medo (de não conseguir vencer), cada força (de vontade), cada imaturidade (que me fez compreender o quanto era importante amadurecer), cada fragilidade (que me fez entender o quanto era preciso ser forte), cada coragem (que precisou ser renovada, constantemente), cada fé (imprescindível), cada esperança (que o dia seguinte seria melhor que o que passou), cada inteligência (elemento fundante), cada sabedoria (que dá sentido a tudo) e, enfim, cada lição (de vida); de coração, obrigada a vocês: Nide Braga, Cilene Nabiça e Marta Souza.

Aos outros amigos que (direta e/ou indiretamente) me ajudaram nesta jornada: Cristina Dib Taxi (*in memorian*), Marcos Vinícius Lopes, Bruno Braga, Déia Palheta, Rosa de Oliveira, Bia Marrah, Madaleine Nascimento, Mica Correia, Heliana Barriga, Rohane de Lima, Mariléa Aguiar, Milton Monte, Adnaldo Kunimune (e o grupo Cálamo, de Música Antiga) e todos os outros que acompanharam (de perto ou de longe) este caminhar.

Ao povo de Belém: Pávulo, como ele só!

À minha terra de origem (Belém do Pará, Amazônia, Brasil), que tem palmeiras, onde canta o *Sabiá*, mas tem também açaizeiros e mais de cinco mil espécies de árvores, onde cantam o *Uirapuru*, o *Japiin* e o *Tangurú-pará*; e ainda outras, inúmeras, espécies de pássaros; mas: os pássaros que aqui gorjeiam, a gente também deixa “gorjeiá” por lá! ☺

À Jerusa Pires Ferreira, orientadora sensível, carinhosa, paciente, perspicaz, bela, matriarca e sábia! Meu eterno agradecimento!

A Walter Freitas: a pessoa, o artista, o objeto (vivo) desse estudo, dessa pesquisa em arte, cultura e comunicação; ao autor que enxerga e executa, com tamanha inteireza, a sua obra.

A arte lida com verdade, lida com transcendência, lida com imanência; é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. O artista lida com as dialéticas corpo/alma, cabeça/coração (razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana.

Renato Cohen.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal trazer contribuições aos estudos de cultura brasileira e amazônica, através dos processos de criação e mediação em arte e comunicação, que estão no trabalho artístico-cultural de Walter Freitas, escritor, dramaturgo, músico e compositor paraense. Procura-se compreender a dimensão de sua arte: o quanto ela pode fazer ressoar a amazonidade e o conhecimento fundamental desta cultura e ainda ativar uma certa memória coletiva, uma vez que a tradução da cultura amazônica presente na produção artística deste autor é repleta de fatos que dizem respeito a todo um conjunto social. Freitas realiza, portanto, um trabalho de arte, cultura e comunicação, que ganha dimensões universais. Na música, no teatro ou na literatura, constrói e reconstrói poéticas que cumprem o seu papel de forma alternativa. Na linguagem sonora cria uma nova estética musical, quando insere ritmos, compassos irregulares, estruturas harmônicas e melódicas complexas e sonoriza, com maestria, os subdialetos indígenas e africanos. Na linguagem cênica escreve em versos e procura sempre trabalhar a questão do teatro a partir de uma perspectiva experimental. Aborda temas sociais, políticos e culturais (de forma poética), apresentando sempre um material muito rico de reflexão a respeito das tradições na Amazônia. Comparecem os temas da migração dos povos ribeirinhos, da preservação da floresta e outras referências, que trazem à tona questões universais inerentes à condição humana, mesmo partindo de elementos desta cultura, em particular. Na literatura, Freitas apropria-se 'fisicamente' da linguagem popular 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, suas obras de arte verbo-visual-sonoras, da primeira à última sílaba, da primeira à última nota e à última cena, se constituem em sequências desdobradas em caleidoscópio, que, passando pelos mosaicos, finalmente concretizam a estrutura de uma unidade. Para abordar os conceitos de tradução cultural e mediação em arte/comunicação, a pesquisa fundamenta-se na Semiótica da Cultura, através dos semioticistas Iuri Lotman, Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, entre outros. Nos territórios da comunicação e da cultura, as teorias de Jesus Martin Barbero, Serge Gruzinski e Boaventura de Souza Santos e outros autores, que pensam o Brasil e a América Latina como lugares de 'multiconfluências' de elementos diversos. E sobre noções de mestiçagem, cultura popular, oralidade e memória, foram utilizados os estudos de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira.

Palavras-chave: Comunicação. Amazonidade. Multiconfluências. Semiótica da Cultura.

ABSTRACT

This thesis aims mainly to bring major contributions to the study of Brazilian and Amazon culture through the processes of creation and mediation of art and communication, which are in the cultural-artistic work of Walter Freitas, who is a writer, playwright, musician and composer of Pará. It seeks to understand the extent of his art: how much it can do to resonate 'amazonidade' and the fundamental knowledge of this culture and also activate a certain collective memory, since the translation of the Amazon culture present in the artistic production of this author is full of facts that relate to a whole society. Freitas performs thus a work of art, culture and communication that reaches universal dimensions. In music, theater or literature, he builds and rebuilds poetics that fulfill their role as an alternative way. In the language of sound he creates a new musical aesthetic as inserts rhythms, irregular beats, complex harmonic and melodic structures and masterfully vocalizes the indigenous and African subdialects. In scenic language he writes in verse and always tries to work the issue of theater from an experimental perspective. He approaches social, political and cultural themes (in poetic form), showing always a very rich reflection material about the traditions in the Amazon. The themes of migration of riparian peoples, forest preservation and other references that bring up issues related to the universal human condition, even from elements of this private culture are also present. In literature, Freitas appropriates 'physically' and enhances the popular language. He brings back expressions into disuse, adds new terms to the Indian and African dialects (existing) and reaches the refinement of inaugurating a new language when creating graphic signs (inverted accents, apostrophes at the beginning, middle and end of words) to mean peculiarities of pronunciations, sonorities, suppression of letters and phonemes. Thus, his verb-visual-sound artworks from the first to the last syllable, note and to scene constitute sequences split into kaleidoscope, which through the tiles finally materialize the structure of a unit. To approach the concepts of cultural translation and mediation in art/communication this thesis is based on the Semiotics of Culture, through the semioticists Yuri Lotman, Mikhail Bakhtin, and Paul Zumthor among others. In the territories of communication and culture it is based on the theories of Jesus Martin Barbero, Serge Gruzinski, Boaventura de Souza Santos and other authors who think of Brazil and Latin America as places of diverse elements 'multi-junctures' and concerning about notions of racial mixing, popular culture, orality and memory on the studies of Amalio Pinheiro and Jerusa Pires Ferreira.

Keywords: Communication. 'Amazonidade'. Multi-junctures. Semiotics of Culture.

Lista de Figuras

Figura 1 – LP da Feira Pixinguinha.....	18
Figura 2 – Blogspot “Lado de Dentro”.....	19
Figura 3 – Blogspot “Trem de Minas”.....	19
Figura 4 – Contra-capas do CD “Tuyabaé Cuaá”.....	20
Figura 5 – Site da rádio “Last FM”.....	20
Figura 6 – Blogspot “Abaribó, Arte e Cultura Brasileira”.....	21
Figura 7 – Blogspot “Abaribó”.....	21
Figura 8 – O CD “Medievo Cabano”, divulgado na revista-blog “Gostonomia”.....	22
Figura 9 – O Grupo Cálamo, de Música Antiga, na rede social “Orkut”.....	22
Figura 10 – Walter Freitas, na revista francesa “La Revue de La Gare”.....	23
Figura 11 – “Hamlet, Um Extrato de Nós”, encenada pelo grupo de teatro “Cuíra”.....	25
Figura 12 – Walter Freitas e Alberto Silva Neto encenam “Tambor de Água”.....	25
Figura 13 – Os personagens brigam por uma esteira – Tambor de Água!.....	26
Figura 14 – “Tambor de Água”.....	26
Figura 15 – “Fundo Reyno”.....	27
Figura 16 – “Fundo Reyno” em formato semelhante aos Pássaros Juninos.....	27
Figura 17 – “Bandurra-eh!”.....	28
Figura 18 – Walter Freitas fala sobre o projeto de “Henereá, Lendas Amazônicas”.....	30
Figura 19 – “A Cuia Mágica”, publicada na revista “La Revue de La Gare”.....	30
Figura 20 – “DeZmemórias”.....	31
Figura 21 – “DeZmemórias”, na revista-blog “Gostonomia”.....	31
Figura 22 – Romance “kararaô”.....	32
Figura 23 – Lançamento de “Kararaô” foi no TUCA, PUC-SP.....	32
Figura 24 – Professora Jerusa Pires Ferreira.....	33
Figura 25 – Walter Freitas.....	33
Figura 26 – Tuyabaé Cuaá (CD) e Kararaô (Livro).....	40
Figura 27 – CD “Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia”.....	82
Figura 28 – Imagens do show musical “Vereda Brasil”.....	83
Figura 29 – Letra de “Verdoenga” e “Estrela Negra”.....	85
Figura 30 – Grupo “Sol do Meio Dia”, na década de 1980.....	92
Figura 31 – Partitura e letra de “Merengueira”.....	94
Figura 32 – Partitura de Tum-ta-tá.....	97
Figura 33 – Capa e contracapa do CD “Tuyabaé Cuaá”.....	100
Figura 34 – Partitura de “Hei, Sapecuim!”.....	102
Figura 35 – Partitura de “Tiã, Tiã, Tiã”.....	103
Figura 36 – Partitura de “Fruta Rachada”.....	104
Figura 37 – Partitura de “Salvaterra”.....	105
Figura 38 – Partitura de “Janataíra”.....	107
Figura 39 – Partitura de “Igaçaba”.....	108
Figura 40 – Partitura de “Pixaim”.....	109
Figura 41 – Partitura de “Oração da Cabra Preta”.....	110
Figura 42 – Letra de “Hei, Sapecuim!”- encarte do LP “Tuyabaé Cuaá”.....	112
Figura 43 – Aspectos lexicais em “Hei, Sapecuim!”.....	113
Figura 44 – Letra de “Tiã, Tiã, Tiã” e “Fruta Rachada”.....	114
Figura 45 – Aspectos lexicais em “Fruta Rachada”.....	115
Figura 46 – Letra e Aspectos lexicais em “Salvaterra”.....	116
Figura 47 – Letra de “Janataíra”.....	117
Figura 48 – Aspectos lexicais em “Janataíra”.....	118
Figura 49 – Letra de “Igaçaba”.....	119
Figura 50 – Aspectos lexicais em “Igaçaba”.....	120
Figura 51 – Letra e Aspectos lexicais em “Pixaim”.....	121
Figura 52 – Letra de “Oração da Cabra Preta”.....	122
Figura 53 – Projeto “Medievo Cabano”.....	125

Figura 54 - Igaçaba.....	127
Figura 55 – Janataíra.....	127
Figura 56 - Fruta Rachada.....	127
Figura 57 – Pixaim.....	127
Figura 58 – Merengueira.....	128
Figura 59 - Tiã, Tiã, Tiã.....	128
Figura 60 - Hei Sapecuim.....	128
Figura 61 – Salvaterra.....	128
Figura 62 – Grupo “Cálamo” de Música Antiga, no recital “Medievo Cabano”.....	130
Figura 63 – Capa do CD “Medievo Cabano”.....	131
Figura 64 – Grupo “Cálamo” em estúdio, na gravação do CD “Medievo Cabano”.....	131
Figura 65 - Milton Monte (barítono), durante as gravações.....	132
Figura 66 - Adnaldo Kunimune (barítono) no estúdio.....	133
Figura 67 - Eduardo Cruz (tenor), durante a gravação.....	134
Figura 68 - Táina Roberta (soprano) no estúdio.....	134
Figura 69 - Rita Cavalcante (contralto), no estúdio.....	135
Figura 70 - Gilda Maia (soprano) - Estúdio de Gravação.....	136
Figura 71 - Raquel Carvalho (contralto) no estúdio.....	136
Figura 72 – Introdução de “Pixaim”.....	137
Figura 73 – Partitura de “Pixaim”, no “Medievo Cabano”.....	145
Figura 74 – Cartaz de divulgação da peça de teatro “Hamlet, um Extrato de Nós”.....	149
Figura 75 – Imagem de William Shakespeare.....	151
Figura 76 – Professor Stanley Wells, diretor do “Stratford Shakespeare Institute”.....	152
Figura 77 – O espectro, o fantasma do pai (o Rei), quando aparece para Hamlet.....	153
Figura 78 – Hamlet e Horácio, na cena do cemitério.....	154
Figura 79 – A cabeça de Yorick (a caveira), nas mãos de Hamlet.....	154
Figura 80 – A célebre frase: “To be”.....	155
Figura 81 – “Or not to be”.....	155
Figura 82 – “That’s the question”.....	156
Figura 83 – A equipe de criadores de “Hamlet, Um Extrato de Nós”.....	157
Figura 84 – O diretor Cacá Carvalho, à esquerda, e o elenco, completo.....	158
Figura 85 – O Brasão do Pará.....	159
Figura 86 – O brasão do Pará, na cena do cemitério.....	160
Figura 87 – Personagens do Marambiré.....	161
Figura 88 – A dança do Marambiré.....	162
Figura 89 – Os personagens em cena, durante o espetáculo.....	165
Figura 90 – Experimentos musicais no espetáculo, executados pelos atores.....	166
Figura 91 – Folder de divulgação de “Tambor de Água”.....	168
Figura 92 – Alberto Silva Neto, em momentos de ensaio do espetáculo.....	170
Figura 93 – Walter Freitas em momentos de ensaio.....	170
Figura 94 – Os personagens criando sonoridades diversas.....	171
Figura 95 - O personagem assustado com os perigos da floresta.....	173
Figura 96 – O ribeirinho canta e toca, numa marimba feita de miriti.....	174
Figura 97 – Imagem de “a carga”.....	175
Figura 98 – A tartaruga passa.....	176
Figura 99 – O Alguidar.....	177
Figura 100 – E a perseguição continua.....	177
Figura 101 – O monstro de palha.....	179
Figura 102 – A Tempestade.....	179
Figura 103 – O acasalamento.....	180
Figura 104 – Os <i>Clowns</i> disputam as varas de miriti.....	181
Figura 105 – Os <i>Clowns</i> brigam por besteiras.....	182
Figura 106 – Travando um diálogo, com o nariz de apito.....	182
Figura 107 – A espera.....	184
Figura 108 – Olhando fixamente para um ponto.....	184

Figura 109 – O personagem de Walter Freitas veste a capa verde.....	186
Figura 110 – Tudo será destruído com a cabeça do búfalo.....	186
Figura 111 – A cabeça de Búfalo, voltando para a torre de iluminação.....	187
Figura 112 – O banho de vinho.....	188
Figura 113 – Cartaz de “Fundo Reyno”.....	191
Figura 114 – A Pajé-Sacaca Dona Venina, o Xerimbabo Seu Antero Denizar e o monstro.....	192
Figura 115 – A viúva Zulmira e o Rabequeiro.....	192
Figura 116 – O Bandeireiro e o Violeiro.....	192
Figura 117 - De mãos dadas, numa roda, no centro do palco.....	194
Figura 118 - O roubo da Aljava.....	194
Figura 119 - Mas ela vai, lá vai ela, medonha Pajé-Sacaca!.....	196
Figura 120 – É noite-sim, noite-não, território madrugada.....	196
Figura 121 – E ela vai lá, vai, vai ela, pra desfiar nossa história.....	197
Figura 122 – Pelo fundo e pelo mundo, donde a vista não se alcança.....	197
Figura 123 – E, mesmo sem asas, plana, sem farol, motor, luneta.....	198
Figura 124 – O encontro da Pajé-Sacaca com o Xerimbabo.....	200
Figura 125 – No fundo do rio, o Xerimbabo tenta se comunicar na língua <i>nheengatu</i>	201
Figura 126 – Apesar de morto, a Pajé-Sacaca gosta de encontrar com o Xerimbabo.....	201
Figura 127 – A viúva fere a Pajé Sacaca, com um peixe colorido.....	204
Figura 128 – A viúva acasala com o morto.....	205
Figura 129 – Ela diz a ele: “antes confessa: cadê a chave?.....	205
Figura 130 – A filha da viúva cura a Pajé-Sacaca.....	206
Figura 131 – A viúva não perdoa a filha e lança um feitiço.....	208
Figura 132 – Nhá Luca, já transformada no bicho.....	208
Figura 133 – Cantando a ladainha, os foliões encontram o corpo do Xerimbabo.....	209
Figura 134 - Os foliões cantam e tocam uma ladainha tradicional.....	209
Figura 135 – Ainda cantando a ladainha, os foliões vão levando o corpo do Xerimbabo.....	210
Figura 136 – A viúva e a Pajé-Sacaca disputam o corpo do Xerimbabo.....	211
Figura 137 – Os foliões fazem o enterro de seu Antero Denizar.....	212
Figura 138 – Unidas pela sede de poder, a Pajé e a viúva decidem matar o bicho.....	213
Figura 139 – Enquanto a viúva sustém o bicho, a Pajé-Sacaca rasga suas entranhas.....	213
Figura 140 – Cartaz de Bandurra-eh!.....	220
Figura 141 – <i>Flashes</i> do ensaio geral de “Bandurra-eh!”.....	223
Figura 142 – Maria Manadora, a parteira e João Moquebito, o tocador de Bandurra.....	224
Figura 143 – Geórgia Cupertina – a rainha do Marierrê Arrá!.....	224
Figura 144 – Manadora e Moquebito retiram a rainha de dentro do “poção”.....	230
Figura 145 – É feito um sorteio, para ver quem fica para distrair as Pragas.....	231
Figura 146 – Manadora e Moquebito erguem a caixa, sobre a cabeça de Cupertina.....	232
Figura 147 – A rainha é então a escolhida para enfrentar as Pragas.....	232
Figura 148 – Cupertina: agora no corpo da atriz Juliana Abramides.....	233
Figura 149 – Moquebito agora está no corpo do velho ator.....	234
Figura 150 - Cobertos por capuzes, Moquebito e Cupertina correm atrás de Manadora.....	236
Figura 151 - Cobertos por capuzes, Manadora e Moquebito correm atrás da rainha.....	236
Figura 152 - Cobertas por capuzes, Cupertina e Manadora correm atrás de Moquebito.....	238
Figura 153 – A rainha diz que não vai entregar, para as Pragas, o corpo em que está....	240
Figura 154 - Cupertina adormece.....	241
Figura 155 – Moquebito vem observar o sono de Cupertina.....	241
Figura 156 – Manadora rouba a caixa do presente.....	242
Figura 157 – A rainha desperta do sono.....	242
Figura 158 – Cupertina abandona o corpo da atriz Juliana Abramides.....	243
Figura 159 – O corpo do velho ator tenta empurrar as Pragas.....	245

Figura 160 – Manadora começa a falar da hora das assombrações.....	247
Figura 161 – “Já são três horas...a hora do fium fiom.....	247
Figura 162 - Manadora escolhe a Rainha para contar o seu segredo.....	248
Figura 163 – Manadora passa a contar histórias de assombração.....	249
Figura 164 - O corpo do Velho Ator se desmonta.....	250
Figura 165 – Manadora e Moquebito amparam e choram a possível morte do velho ator.....	251
Figura 166 – Cupertina prepara-se para entrar no Reino do Marierrê.....	252
Figura 167 – Manadora e Moquebito se despedem da rainha.....	253
Figura 168 - A Rainha chega para deter as Pragas.....	256
Figura 169 – Cena da morte de Manadora.....	257
Figura 170 – O Forte do Castelo (antigo Forte do Presépio), em Belém do Pará.....	272
Figura 171 – Entrada da cidade de Cametá (no Pará), pelo rio Tocantins.....	275
Figura 172 – A Pedra do Rei Sabá, em São João de Pirabas e o Lago da Princesa.....	278
Figura 173 – Imagens do “Marabaixo”, no município de Curiaú, no Amapá.....	281
Figura 174 – Garimpeiros em busca do Ouro.....	287
Figura 175 – Tribo Yanomami; e “Sem-terras” no acampamento, em Corumbiara.....	291
Figura 176 – A Nascente do Rio Amazonas começa na Cordilheira dos Andes.....	294
Figura 177 – Chico Mendes, Doroty Stang e o casal de extrativistas.....	298
Figura 178 – A Amazônia, com seus rios, suas matas e seus mistérios.....	299
Figura 179 – Curta “Matinta-Perera” – um filme de Jorge Vidal.....	305
Figura 180 – Curta “Matinta”, com a atriz paraense Dira Paes.....	305
Figura 181 – Filme: “Ele, O Boto”, com o ator brasileiro Carlos Alberto Ricelli.....	308
Figura 182 – Garimpeiros em “Serra Pelada”, no Carajás, Pará.....	323
Figura 183 – Algumas Especiarias – As “Drogas do Sertão”.....	327
Figura 184 – Índios, negros e o padre Antonio Vieira.....	328
Figura 185 – “Coivara” e “Balcedo”, na Amazônia.....	335
Figura 186 – Ambiente do Garimpo, em Serra Pelada, na Amazônia.....	342
Figura 187 – O trabalho no Garimpo.....	343
Figura 188 – A Cuia, feita da cabaça.....	359
Figura 189 – Comunidade ribeirinha, na Amazônia.....	360
Figura 190 – A canoa é o transporte da população ribeirinha.....	361
Figura 191 – Página 268, do romance “Kararaô”.....	375
Figura 192 – Página 269, do romance “Kararaô”.....	376
Figura 193 – Continuação da página 269, do romance “Kararaô”.....	378
Figura 194 – Ainda a página 269, do romance “Kararaô”.....	379
Figura 195 – Página 270, do romance “Kararaô”.....	380
Figura 196 – Continuação da página 270, do romance “Kararaô”.....	381
Figura 197 – Página 271, do romance “Kararaô”.....	382
Figura 198 – Continuação da página 271, do romance “Kararaô”.....	383
Figura 199 – Página 272, do romance “Kararaô”.....	384
Figura 200 – Continuação da página 272, do romance “Kararaô”.....	385
Figura 201 – Página 273, do romance “Kararaô”.....	386
Figura 202 – Continuação da página 273, do romance “Kararaô”.....	386
Figura 203 – Página 274, do romance “Kararaô”.....	387

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
O Projeto Poético (e revolucionário) de Walter Freitas!.....	15
1-A FACE MÚLTIPLA: As Muitas Linguagens de Walter Freitas.....	37
1.1– Prólogo do Capítulo Primeiro (ou “Por Uma Literatura Amazônica”).....	37
1.2 - A Experiência Artístico-musical no bairro da Sacramenta, em Belém do Pará.....	43
1.3 - O Ator, o Dramaturgo e o Diretor de Teatro.....	60
1.4 - Epílogo do Capítulo Primeiro.....	75
2- A MÚSICA DE (EM) WALTER FREITAS: Diferente, Estranha, Heterogênea!.....	78
2.1 - O Grupo “Sol do Meio Dia”	84
2.2 - “Merengueira” e “Tum-ta-tá”	94
2.3 -Tuyabaé Cuaá (A Sabedoria dos Antigos Pajés).....	100
2.4 -Medievo Cabano: O Som da Imagem e a Imagem do Som.....	125
3- WALTER FREITAS NAS ARTES CÊNICAS: O Teatro, A Dança, A Música, unidos em Performance!.....	149
3.1 – “Hamlet, um Extrato de Nós!”	149
3.2 – “Tambor de Água”	168
3.3 – “Fundo Reyno”	192
3.4 – “Bandurra-eh!”	221
4- A DRAMATURGIA DE WALTER FREITAS: Apresentando, Narrando, Comentando e Analisando quatro Textos Poéticos para o Teatro.....	265
4.1 – Walter Freitas e suas “DeZmemórias”	265
4.2 – “Hanereá, Lendas Amazônicas!”	300
4.3 – “Os Escondidos de Deus”	323
4.4 – “A Cuia Mágica!”	359
CONCLUSÃO.....	370
“Kararaô”: Um Grito de Paz, para a Amazônia?.....	370
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	389

INTRODUÇÃO

O Projeto Poético (e revolucionário) de Walter Freitas.

O nosso estar no mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural, de linguagens. Entende-se por linguagens, todos os sistemas de produção de sentido, aos quais, o desenvolvimento dos meios de reprodução dessas linguagens propiciam hoje – sabe-se muito bem - uma enorme difusão! E sabe-se, ainda, que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação e, considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagens, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. O que está em foco aqui, são as linguagens artísticas (a música, o teatro e a literatura) que são as linguagens que nosso autor (escolhido para objeto de estudo desta tese) utiliza, para desenvolver o seu pensamento poético – e revolucionário – sobre a Amazônia. E nada melhor do que a arte (onde, naturalmente, existem espaços de liberdade, subjetividade, abstração e criação), para que um artista, que desenvolve o seu trabalho com inteireza, possa construir – de forma plena e brilhante – e através de verdadeiras obras de arte, suas memórias, as memórias de um povo (de seu povo), as memórias, enfim, de uma cultura: a cultura amazônica!

Este, portanto, é um trabalho de memória cultural. E é sabido que a memória, de cada cultura, vem de muito antes! São arquivos de muitos anos atrás. Segundo Iúri Lotman (1971, pág. 41), “visto que a cultura é *memória* (ou se preferem, gravação na memória de quanto tem sido vivido pela coletividade), ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica *passada*”. E como bem falou o semiótico russo, não devemos imaginar a memória da cultura como um depósito, no qual ficam amontoadas as mensagens. Porque a memória não é (e não deve nunca ser) um depósito de informações, mas sim um mecanismo de regeneração das mesmas. Sendo assim, é importante esse movimento tradutório na cultura. Pois quando esse projeto tradutório se alastra, numa sociedade, aumenta a combinação entre os elementos. Deixando mais claro: as conexões aumentam! E isso é importantíssimo! Por isso é que sempre deve haver uma relação entre memória e contemporaneidade. Porque o que dá vida ao contemporâneo é a reaplicação (ou a recriação e também a tradução) de um fato da memória, no presente. E é exatamente o que faz Walter Freitas, em suas obras artísticas.

Como o Brasil tem uma cultura onde houve uma confluência muito grande de processos civilizatórios, ele se transformou em um ambiente propício à combinação de diversos elementos, entre eles os festeiros e religiosos (estamos falando aqui, da dicotomia sagrado x profano), ao mesmo tempo. O rito, religioso (tanto católico como de outras crenças), portanto, de uma forma ou de outra, sempre se transforma em festa. Em um lugar como este, feito desses cruzamentos todos, o fenômeno se dá em toda a sociedade. E nesta mesma situação vive a Amazônia! E Walter Freitas sabe disso, pois que este, é um dos pontos marcantes de suas obras. E assim como não existe a separação entre o sagrado e o profano, também não existe a separação (na arte de Freitas) entre a matéria e o espírito (e neste caso, estamos falando de separação entre um saber superior – mental - e um saber manual – popular); o que existe, na verdade, é um trânsito entre os dois. O saber mental, aqui, refere-se à Academia, à ciência; e o saber popular, àquilo que está fora da Academia, que não está nas escolas e nos livros, mas está em todo lugar: na natureza, nas lendas, nos mitos, na vida, enfim! Porque não há um só tipo de conhecimento. Portanto, matéria x espírito, é outra dicotomia que também NÃO está presente no trabalho artístico de Walter Freitas.

E por falar em ciência, esta só avança porque existem seres humanos apaixonados pelo crescimento e/ou desenvolvimento da dita ciência e do dito conhecimento. E toda ciência se faz assim: extraíndo o particular do geral! A inteligência científica é aquela que é capaz de aprender com a experiência. Sempre! Mas, e a arte? Onde fica a arte, enquanto campo de conhecimento? É arte e não ciência, então, quem irá legitimar o artista, enquanto cientista? Porém, basta lembrar que, se estamos na Academia, fazendo pesquisa e produzindo conhecimento, isso já seria o suficiente para transformar a arte em processo (e produção) de conhecimento, porque todo processo de criação é também de experimentação. E esta pesquisa, que se transformou em tese, partiu de uma artista - musicista/flautista (que vos fala), mas também cientista/pesquisadora em arte. No caso desta tese, a pesquisa girou em torno não somente da arte, como também da cultura e da comunicação; e partiu do trabalho de um (também) artista, que traz (através de suas muitas linguagens artísticas) a memória da Amazônia, formada por inúmeras tradições, que estão na corrente sanguínea, que estão no cotidiano, deste escritor, dramaturgo, poeta, músico e compositor.

Como todo(a) pesquisador(a), foi necessário ir aos documentos (manuscritos, partituras, textos editados, registros fonográficos e/ou sonoros e audiovisuais) do autor, numa perspectiva fenomenológica, uma vez que a meta era conhecer as obras, para então transcrever, interpretar e/ou analisar o projeto poético (e estético e ético) de Freitas. Todo e qualquer material do artista era importante, para que tivesse início uma leitura (que, por

natureza, já é uma interpretação), para depois prosseguir em um trabalho sensível, de mediação, até chegar ao ato comunicativo, de obras de arte que enxergam e executam a criação de uma forma orgânica, como um sistema. Na realidade, trata-se de trabalhos (essenciais e primorosos) de tradução, de um autor que privilegia a tradução no mesmo grau de integridade (e talvez até mais) dos textos de partida que, por sua vez, também já são uma tradução. Ou seja, é normal estarmos sempre traduzindo as tradições. E o Brasil (assim como toda a América Latina) é a maior prova disso!

Esta é apenas uma pequena introdução e/ou uma introdução pequena! Deixo a introdução grande para o Capítulo Primeiro, que tece uma longa apresentação sobre a face múltipla (e artística) de nosso autor. Um autor híbrido, porque mistura as linguagens: um texto que é pura poesia e vai para a literatura e uma literatura poética (recheada de neologismos e também subdialetos indígenas e africanos) criada e/ou recriada na (e para a) região amazônica; uma poesia que está na música e uma música que também se encaixa na poesia, no texto; um texto que vai para o teatro (para ser encenado) e um teatro que também abriga a música, a dança e a visualidade (a plasticidade, as cores, do cenário e dos figurinos), numa compilação e fusão, das várias linguagens da arte. E como a arte transversaliza todas as linguagens, como ela é pluridimensional e dialoga com várias áreas do conhecimento, há, nesta tese (numa tentativa de explicar e ainda reforçar o pensamento de Freitas), pensamentos de semioticistas russos (que vem da semiótica da cultura), pensamentos de teóricos da comunicação e da cultura, e também, pensamentos que são passados através da oralidade, através de sabedorias milenares, através da memória do povo amazônico, por fim!

Os textos impressos e *onlines* (via jornais, revistas, sites e blogs), fotografias e gravações em vídeos, sobre o autor e sua arte, foram os materiais (documentos de processo) que deram o ponto de partida para esta pesquisa e, conseqüentemente, para o texto final. O primeiro passo era observar estes materiais, para, de início, ter contato com todos os processos de criação de Walter Freitas; no segundo momento, penetrar nas obras artísticas – lendo, relendo e apreendendo os textos (com suas mensagens e/ou informações); e só depois, então, preencher o texto (os textos) com interpretações, gerando, quem sabe (ainda mais) conhecimento ao processo criativo do autor, em questão. Vamos então aos materiais, recolhidos da internet e de outras fontes:



Figura 1 – O LP da Feira Pixinguinha, projeto de música realizado pela Funarte em 1980, em Belém do Pará, foi onde Walter Freitas se lançou, como músico e compositor, no cenário artístico local e nacional. O detalhamento deste projeto está no Capítulo Segundo, que trata especialmente da relação do autor com a linguagem da música.

No Capítulo Segundo é também dada uma atenção especial a outro registro fonográfico do autor, que primeiro veio em LP, para mais tarde, transportar-se para o CD: “Tuyabaé Cuaá”. É nesta obra que percebe-se, com mais clareza, a sensibilidade e a intelectualidade de Freitas, ao realizar um trabalho meticuloso, cuidadoso e disciplinado, no trato com as notas, com os sons, com as letras, com os fonemas e com as palavras. Pois que a inovação, em seu trabalho musical, está exatamente nessa experimentação, desestruturadora, de fonemas e palavras - quando se trata da linguagem verbal - e de acordes, melodias e ritmos diferenciados, quando se trata da linguagem sonora. É a partir desta obra que o compositor Walter Freitas descobre o quanto é possível a utilização de elementos novos, em seu percurso de criação artística. Estamos falando agora de signos que vão se descortinando, signos nada comuns e não abordados (talvez nem descobertos) anteriormente, até a fase do surgimento (criativo), nas obras deste autor. Este CD é amplamente divulgado em páginas da web:



Figura 2 – No blogspot “Lado de Dentro”



Figura 3 – No blogspot “Trem de Minas”

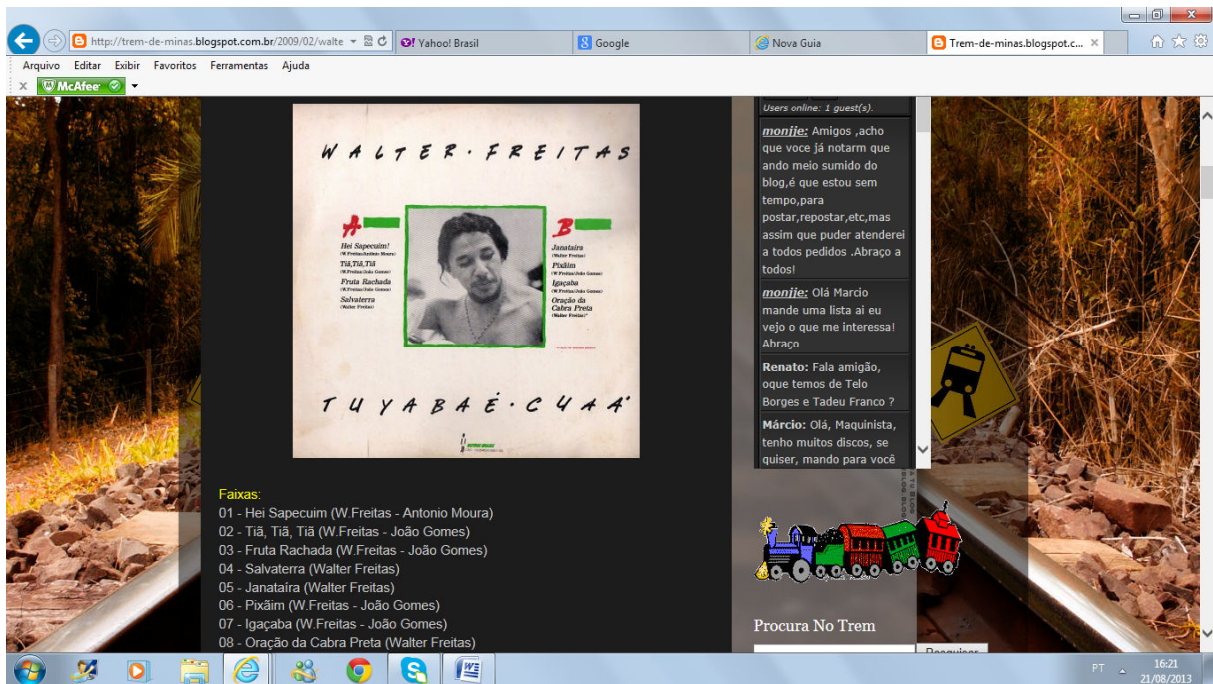


Figura 4 – Contra-capa do CD “Tuyabáé Cuaá”

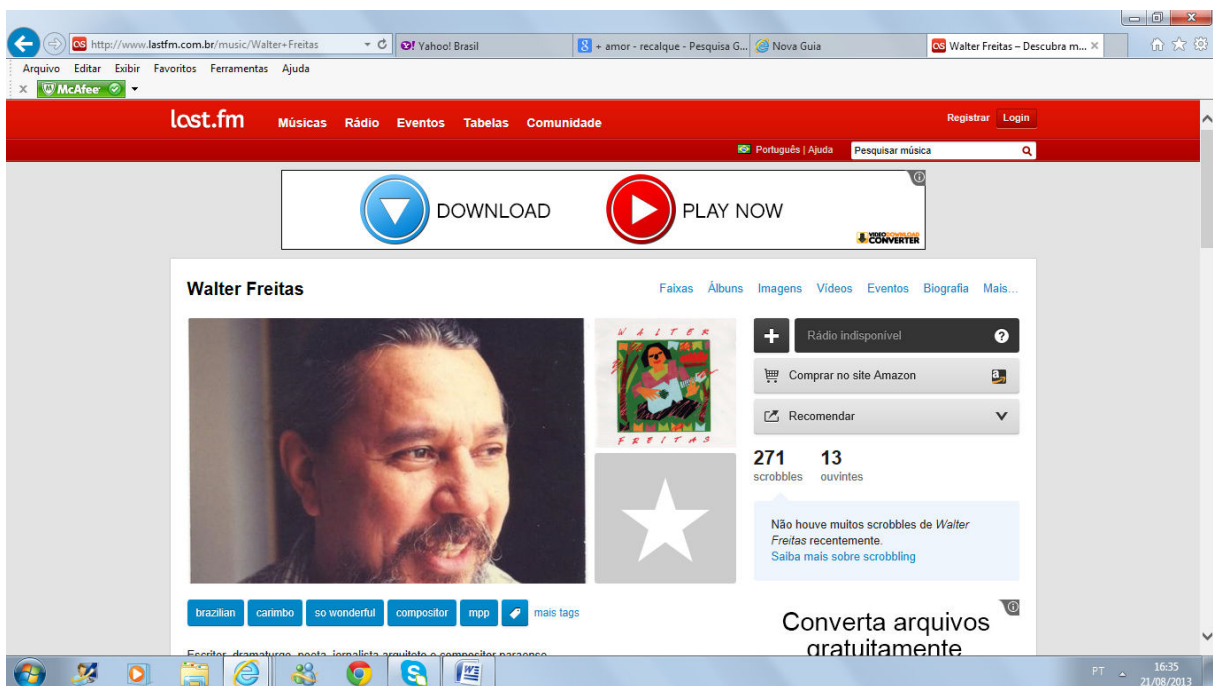


Figura 5 – No site da rádio “Last FM”, onde as músicas são tocadas...



Figura 6 – No blogspot “Abaribó, Arte e Cultura Brasileira”, o autor é bastante divulgado!

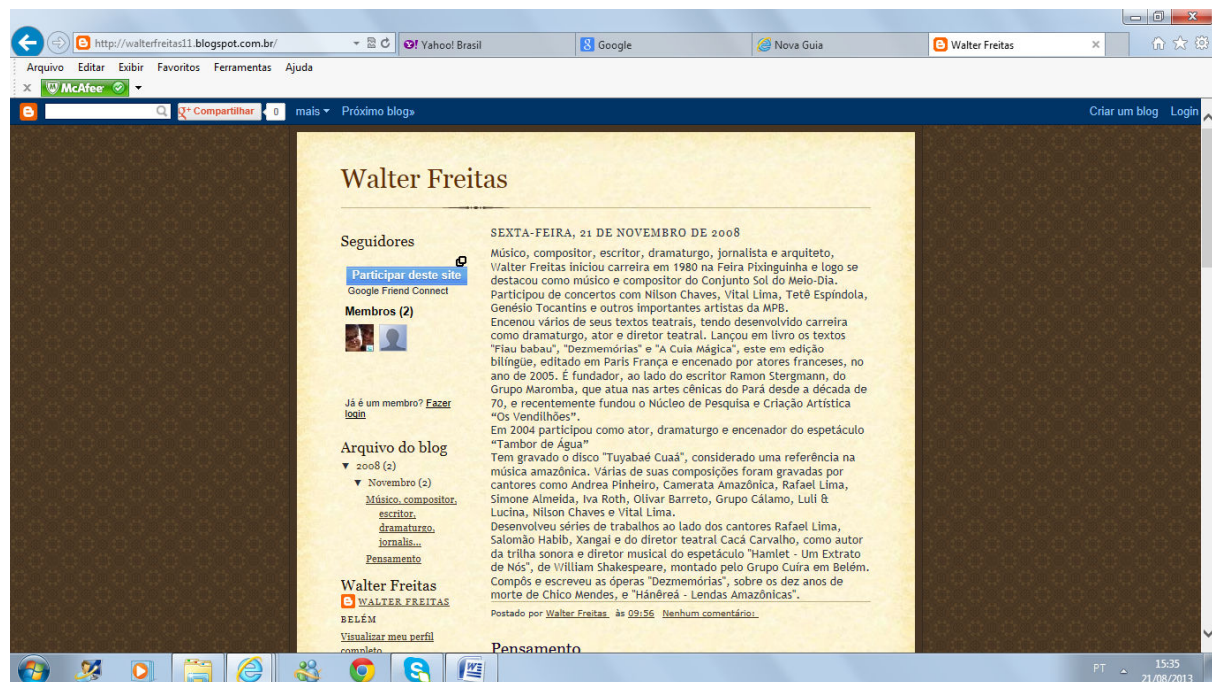


Figura 7 – O Blogspot Abaribó apresenta textos escritos pelo produtor de artes Marcos Quinan...



Figura 8 – O CD “Medievo Cabano”, divulgado na revista-blog “Gostonomia”. Este CD é uma releitura de “Tuyabaé Cuaá” – a obra está bem explicada no Capítulo Segundo.

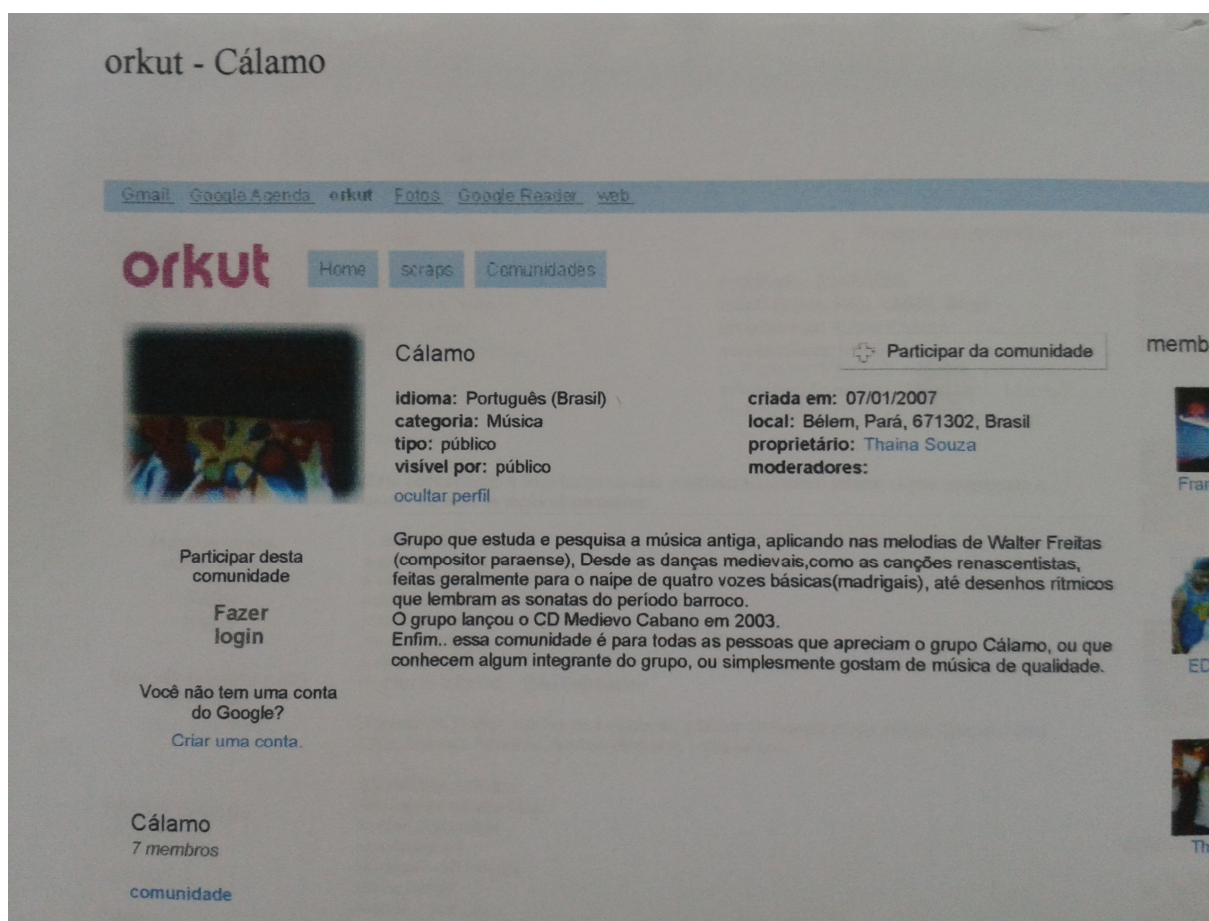


Figura 9 – O Grupo Cálamo, de Música Antiga, criou uma comunidade na rede social “Orkut”, para divulgar o trabalho de Walter Freitas e do próprio grupo, que gravou o CD “Medievo Cabano”.



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 « Hânêreà - 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.

Figura 10 – Walter Freitas é divulgado na revista francesa “La Revue de La Gare”

Walter Freitas é um artista profundamente “incrustado” em seu tempo e espaço. Neste caso, no ambiente cultural amazônico - ou, porque não classificar assim – em sua “Semiosfera Amazônica”, seu ambiente cultural, intelectual e dialógico, onde convive com enorme pluralidade de ideias, fatos e memórias. Vale dizer que esta semiosfera amazônica, de Freitas, apresenta variados repertórios simbólicos, frutos de muitos cruzamentos étnicos e

culturais. São as inúmeras misturas, fusões e mestiçagens, presentes na região. Deste modo, é perfeitamente cabível dizer que este é um autor/artista múltiplo, já que é fruto de uma realidade e/ou localidade cercada de multiplicidade de interações. E é por isso que ele se apresenta assim, como este sujeito criador, recriador e tradutor múltiplo, com suas muitas linguagens.

Mas este estilo inovador não está presente somente na música de Walter Freitas; está também na literatura e nos textos (sempre poéticos - escritos em versos), para o teatro. Como dramaturgo, é consciente da inter-relação existente entre todas as coisas. Logo, desenvolve o seu pensamento (voltado para esta arte) partindo de elementos já existentes, mas que o levam diretamente a processos criativos novos, ousados e diferenciados. São as experimentações teatrais. E causar “estranhamento” no público, como o próprio autor confessou (em entrevista a esta autora), é uma de suas mais cruéis intenções.

As peças de teatro (encenadas), com texto, direção, música e performance dele mesmo (ou seja, ele como ator, diretor e escritor) estão no Capítulo Terceiro desta tese. Lá estão: “Hamlet, Um Extrato de Nós”, onde Freitas trabalha apenas como diretor e compositor de trilha sonora; “Tambor de Água”, onde ele atua como ator (melhor dizendo, um quase “performer”), mas também como diretor, encenador, iluminador, atuando, enfim, em várias frentes de trabalho; já em “Fundo Reyno” e “Bandurra-eh!”, nosso artista é o dramaturgo, o ator e também o diretor de cena. É importante dizer que a criação para o teatro, em Walter Freitas, não é fruto do acaso. Seu movimento criador é fruto, sim, de um trabalho intenso, exaustivo, de pesquisa e experimentação com as cenas, com as palavras (com o texto) e com a própria música; sem esquecer da visualidade, da gestualidade e, claro, da corporeidade. Trata-se, mais uma vez, de processos intermitentes de leituras, releituras, traduções e recriações.

Como sujeito situado historicamente no ambiente amazônico (no espaço da região norte, do país) e temporalmente situado nos séculos XX e XXI, ele - é óbvio - tem a cara da Amazônia. Exala o cheiro do mato, das ervas, distingue todos os códigos culturais e dissemina os elementos pluri-culturais amazônicos. Tudo isso está presente nas obras a seguir (e também no Capítulo Terceiro), divulgadas pela mídia local:



Figura 11 – “Hamlet, Um Extrato de Nós”, foi encenada pelo grupo de teatro “Cuira”, de Belém do Pará. Walter Freitas fez parte do elenco, como compositor e diretor musical.



Figura 12 – Walter Freitas e Alberto Silva Neto encenam “Tambor de Água”, espetáculo sem falas, sem texto, apenas gestualidade; fruto da bolsa de Experimentação, Pesquisa e Criação em Artes, do Instituto de Artes do Pará – IAP, em 2004.



Figura 13 – Os personagens brigam por uma esteira – Tambor de Água!



Figura 14 - Em “Tambor de Água”, os dois atores foram para as ruas, para as feiras livres, para os pequenos portos, para as paradas de ônibus e começaram a identificar modos de comportamento gestual, modos de repouso, modos de trabalho; e assim coletaram, criaram um alfabeto gestual, levaram esse alfabeto gestual para a sala de ensaio e tentaram descobrir de que maneira esse material poderia servir de matéria prima para um espetáculo - de linguagem cênica - que falasse da realidade cultural amazônica.

O espetáculo “Fundo Reyno”, escrito e dirigido por Walter Freitas, foi apresentado ao público, em Belém, no ano de 2010; também foi resultado de outro edital de artes, dessa vez da FUNARTE: o prêmio “Myriam Muniz”, de teatro:



Figura 15 – “Fundo Reyno” é um encontro de Pajés, duelo de interesses, jogo de poder; tem por base um triângulo amoroso, cujo centro é uma disputa pelas maravilhosas forças encantadas, no fundo aquático, da imensidade oculta da Amazônia...



Figura 16 – “Fundo Reyno” apresenta um formato semelhante aos Pássaros, autos juninos de Belém; Freitas, em alguns momentos, se prevalece desse formato de espetáculo, para suas obras...

“Bandurra-eh!” foi encenado em 2011, patrocinado pela Oi /Futuro, através da Lei Semear, um programa de incentivo à cultura, do estado do Pará. O espetáculo foi baseado em pesquisas feitas nas comunidades quilombolas da região do Baixo Tocantins. O título é inspirado num instrumento europeu, que chegou na Amazônia no período da colonização. Freitas conta que os caboclos se apropriaram da “bandurra” e passaram a fabricá-la, mas as gerações que o fabricavam, artesanalmente – e tocavam - estão morrendo. Por conta desse risco de memória é que o autor decidiu escrever o texto, que discute a perda dessas (e outras) tradições, que chegaram na Amazônia.



Figura 17 – Freitas mais uma vez explora várias linguagens artísticas, em “Bandurra-eh!”

A criação literária e/ou artística de Walter Freitas, no Capítulo Quarto, revela processos de transformação, que envolve multi-mediações, pois os textos poéticos (encenados ou não) para o teatro, entram no terreno da estrutura política e social do país, com questões como: a questão fundiária (a luta pela terra), a exploração das riquezas da Amazônia (a corrida pelo ouro), a migração dos ribeirinhos em período de seca do rio Amazonas e outros temas, onde o autor procura experimentar formas que possam traduzir, de maneira mais contemporânea, estes discursos.

“Os Escondidos de Deus” é uma mistura de drama, paixão, tragédia e também um certo humor. Parte de um suposto sermão do padre Antonio Vieira (quando de sua estada na região amazônica, no século XVII) sobre a sorte de não se ter achado as minas de ouro e prata no Pará. O texto aborda, na verdade, a opressão e a cobiça nas terras do Grão-Pará (por conta do eldorado amazônico). Já “A Cuia Mágica” aborda a “mágica das águas” para os ribeirinhos, ou seja, o vai e vem das águas do rio Amazonas. O texto parte daí para falar da natureza, mas não esquece também de abordar outras questões, sérias e contemporâneas; entre elas, a manipulação das informações e a manipulação das consciências. “Hanereá, Lendas Amazônicas”, como o próprio autor definiu, é uma contação de histórias, que tem como abertura a lenda da “Origem da Noite”. Tudo começa quando um dia, em tempos imemoriais, a tribo Maué (do Amazonas) deixa cair e quebrar a cabaça, onde a primeira noite havia sido guardada pela surucucu. A narrativa mostra como a primeira noite explode sobre eles, tudo se transforma e a tribo foge, apavorada! “DeZmemórias” é um texto primoroso, escrito para ser encenado como ópera. A estória traz de volta Chico Mendes, desta vez transformado nos quatro elementos: água, terra, fogo e ar! O seringueiro do Acre, que tornou-se símbolo da resistência nas questões agrárias, na Amazônia, volta pelas mãos da própria morte, que se arrepende de tê-lo levado. Arrependida, ela trata de desfazer o serviço, fazendo com que ele volte como entidade, materializado nos elementos da natureza. Chico aproveita para ver o que aconteceu em sua terra, após os dez anos de sua morte. Uma estória e tanto, que vale a pena conferir!

“Kararaô” é o trabalho artístico mais recente de Walter Freitas, que teve patrocínio cultural da Petrobrás, através da Lei Rouanet. Encaixado na linguagem literária, trata-se de um romance, também todo escrito em dialetos afro-indígenas, que foi lançado no ano que passou – 2012 - em duas cidades brasileiras: Belém e São Paulo. Através de várias histórias, que se interligam, o livro conta a saga de uma comunidade ribeirinha, que está prestes a ser expulsa, por conta da construção de uma barragem.



Figura 18 – Walter Freitas fala sobre o projeto de “Henereá, Lendas Amazônicas”, que foi fruto de uma bolsa de pesquisa em arte, do Instituto de Artes do Pará – IAP.



Figura 19 – “A Cuia Mágica” foi encenado em Paris, França, e publicado em edição bilingue, na revista “La Revue de La Gare”.

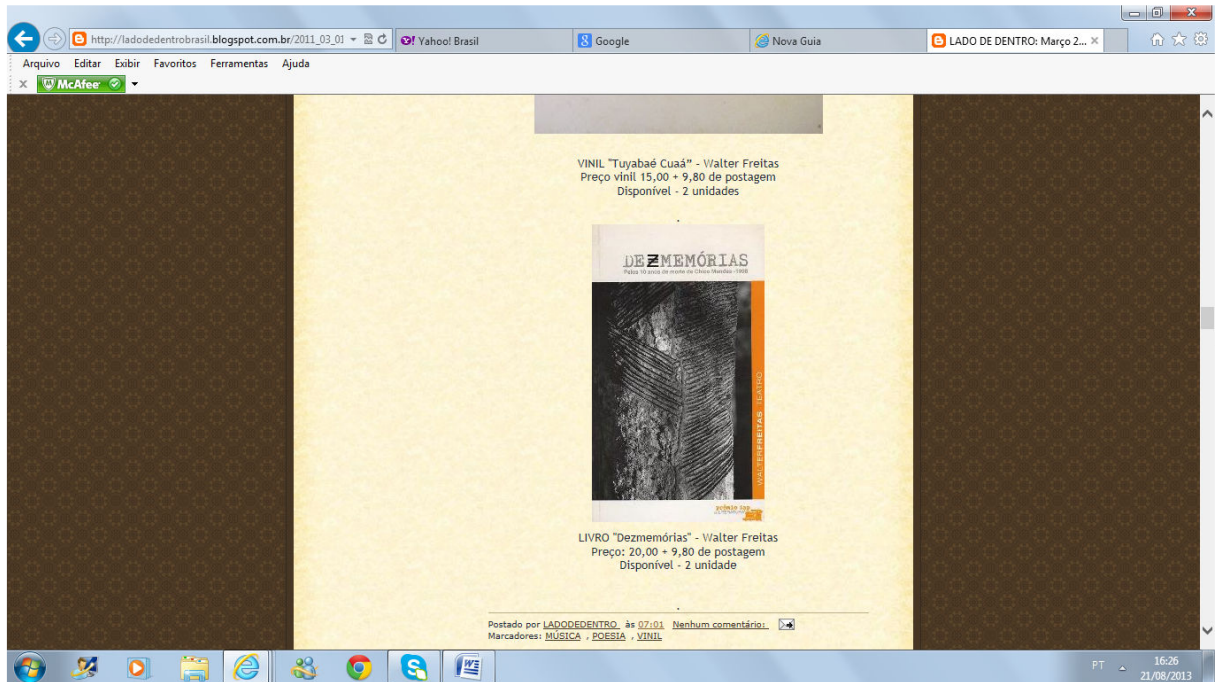


Figura 20 – “DeZmemórias”, editado em libreto de ópera, pelo IAP (Instituto de Artes do Pará), foi divulgado pelo blogspot “Lado de Dentro”.



Figura 21 – E teve também divulgação na revista-blog “Gostonomia”



Figura 22 – O romance “kararaô” teve o seu primeiro lançamento em Belém, no dia 12 de junho de 2012.



Figura 23 – O segundo lançamento de “Kararaô” foi no TUCA, no dia 26 de junho, também de 2012, no teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.



Figura 24 – No lançamento do livro “Kararaô”, a professora Jerusa Pires Ferreira, do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, fala sobre o autor e sua obra.



Figura 25 – Walter Freitas, o autor do romance, em entrevista para a TV-PUC

Na música, Walter Freitas construiu vários acordes, numa tentativa de diferenciar o uso das dissonâncias. Trabalhou muito nisso, ao menos como base de cada intenção harmônica. Tudo isso porque estudou muito os livros de harmonias e de construção de acordes, que foram publicados a partir da bossa-nova; o que Freitas queria, de fato, era

desconstruir, também, aquela forma de construção e encontrar uma forma própria. E isso acabou por levá-lo a composições em que a melodia, ou o canto, se desdobram com o desempenho do violão, fugindo à construção tradicional de acordes, ao conceito de harmonia desenvolvido pelos bossanovistas, que, como ironiza Freitas, achavam que o mundo ia acabar, depois do que eles fizeram. Esta experiência de criação de um formato próprio de composição, está presente, portanto, em “Tuyabaé Cuaá” e outras peças musicais deste compositor. Praticamente todas, seguem esta lógica de trabalho. É imprescindível, pois, escutar as obras musicais de Freitas!

A realização desestruturadora, recriadora e transformadora de sons e palavras, que foi citado anteriormente, refere-se às várias vertentes, às várias linguagens. É uma realização artística própria, dele, Walter Freitas. E talvez ela seja responsável pelo conceito maior, dentro de toda a obra, porque ele sempre tem o desejo de levar e aplicar no teatro, na música, na literatura e em tudo que ele, porventura, venha a fazer, no campo da arte. Esta realização, está na forma de escrever um romance, está nos textos para teatro, está na maneira de fazer show musical, está na forma de tocar violão, na forma de compor e no conceito do que seja uma composição. No que se refere a sons e palavras, é sabido que as palavras são encaradas ou ouvidas como sons, os fonemas ganham mais importância individual e começam a se relacionar com os sons musicais, em que o jogo de escalas passa ao primeiro plano, por meio de vários tipos de combinação de intervalos. E é então que sobrevem a questão das mudanças tonais, que o levam a um jogo de tonalidades, mais amplo ainda que o anterior, de forma a moldar as palavras muito mais pela sua sonoridade do que pelo seu sentido, o que faz multiplicar os sentidos do discurso, no final de tudo.

No teatro, Freitas desenvolve um trabalho que procura privilegiar o conceito formal e faz dele um conteúdo; e não apenas um invólucro, para o discurso. Quanto aos atores (ele, como diretor) acredita que é preciso dar a estes, elementos suficientes para que possam criar seus personagens, ou seja, colocar ao dispor de cada um, as vias mais tranquilas para que possam desenvolver o trabalho no palco. Para o autor, um texto eficiente (ou a ausência eficiente de um texto) é fundamental. Assim como é fundamental, também, um corpo bem preparado, uma voz bem harmonizada, sobretudo uma companhia interessante, para estar no palco. Ele afirma que: observações de rua, leituras, referências e, mais que tudo, a consciência de que a emoção não tem que ser perseguida, nem mesmo tem que ser pedida ou esperada. Ele explica que “municar” é deixar o ator no completo controle de cada movimento seu e de seus parceiros no palco.

Quanto às questões políticas, sociais e econômicas, que revelam - nos textos - um lado contestador, revolucionário e engajado politicamente, Freitas declara que muita gente tem sido “enterrada” pelo Brasil. E que, apesar disso, é um país que tem uma facilidade de esquecer, muito rapidamente, suas dores. Ele diz que isso não quer dizer que ele esteja fazendo um juízo de valor, até porque essa facilidade, para ele, talvez seja a grande razão da capacidade de subsistência e de sobrevivência, do povo brasileiro. Mas o que se sabe, diz o autor, é que não há mais segurança na floresta, assim como não há, também, segurança nas cidades. Ele então se pergunta se vale a pena viver em um lugar no qual não se pode confiar nas pessoas. Para Freitas, o poder econômico e o poder político falharam e faliram. O que há ainda, no final das contas, é sempre a possibilidade de revolução interior, esta sim, capaz de criar um vórtice de mudança que vai gerando outra mudança, cada vez maior, em volta da pessoa. Mas, questiona-se Walter Freitas: quem pode entender isso? E quem se atreve a experimentar? O trabalho artístico deste autor, no final das contas, considera e espera do povo, uma atitude de resistência. Porque, para ele, a revolução não está somente numa luta cotidiana, tomada como ação cristalizada de reação, mas na própria essência do comportamento do povo. Está na sua capacidade de inventar e reinventar a realidade, construindo culturas que se espalham pela Amazônia, com uma força de resistir que até Deus duvida! E é a partir daí, diz Freitas, que se pode descobrir a revolução estendendo-se e realizando-se. É o que ele faz na música, é o que faz no teatro, é o que faz na literatura, é o que faz, enfim, em todas as linguagens artísticas, das quais se ocupa.

Capítulo Primeiro

A FACE MÚLTIPLA: As Muitas Linguagens de Walter Freitas

A linguagem de um texto artístico, por definição, é um modelo artístico determinado do mundo.

Iuri Lotman

1- A FACE MÚLTIPLA: As Muitas Linguagens de Walter Freitas

Se uma obra de arte me comunica alguma coisa, se ela serve os objetivos da comunicação entre um emissor e um receptor, pode-se distinguir nela: a mensagem – o que me é transmitido; a linguagem – sistema abstrato determinado, comum ao destinador e ao receptor, que torna possível o próprio ato da comunicação (LOTMAN, 1978, pág. 45).

1.1 – Prólogo do Capítulo Primeiro (ou “Por uma Literatura Amazônica”)

A Amazônia Legal¹, que está localizada geograficamente no norte do Brasil, é uma região que lança e provoca diversos olhares e as mais diferentes interpretações, ao resto do país e do mundo. Como bem relatou Serge Gruzinski (2001), em “*O Pensamento Mestiço*”, as ameaças que hoje pairam sobre essa região do globo introduzem uma tensão dramática que a torna ainda mais atraente. (GRUZINSKI, 2001, pág. 30). Para ele, a floresta amazônica (e sua enorme extensão) despertou muito cedo a atenção dos europeus, entretanto, só bem recentemente é que historiadores e arqueólogos começaram a exumá-la e a descrevê-la. “Exploradores, administradores e missionários, em busca de almas a salvar, de eldorados a conquistar ou de escravos a apresar, deixaram inúmeros testemunhos”. (GRUZINSKI, 2001, pág. 34).

E para falar de Amazônia, nada mais justo do que apresentar Walter Freitas, um artista multifacetado, que atua e produz arte (mas uma produção diferente de tudo o que tem sido feito, até então) e traduz a cultura, na região amazônica. Mas porque Walter Freitas vai se diferenciar de todas as outras produções artísticas, de tudo que se fala sobre a Amazônia? Para começar a responder, vamos a um ponto primordial, que trata da particularidade (muito interessante e inédita) de sua obra autoral, que perpassa as linguagens artísticas da música, da literatura e das artes cênicas. Perceber a Amazônia a partir de Freitas, é, sem dúvida, se defrontar com obras de arte inusitadas, inovadoras, nada comuns, até então, no cenário cultural, artístico, político e social desta região.

¹ A Floresta Amazônica é uma região macrofronteiriça, que se espalha por regiões da Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Peru, Suriname e Venezuela. No Brasil, a Bacia Amazônica compreende, segundo o IBGE, a Região Norte, ocupando 42,25% do território nacional. Entretanto, em 1953 foi promulgada a Lei 1.806, que ampliou a área da bacia e a definiu como Amazônia Legal, que abarca os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins, em cada parte apresentando características diferentes. (OLIVEIRA, 2002, pág. 57).

Se pensarmos sob a ótica de Iuri Lotman (1978) e sua Semiótica da Cultura (ou Semiótica Russa), saberemos que as linguagens artísticas (especialmente as de obras de arte) não apenas revelam uma certa norma individual de relação estética, mas reproduzem, também, um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais (LOTMAN, 1978, pág. 50). Lotman (1978), em “*A Estrutura do Texto Artístico*”, concorda que é essencial, para o artista, autor ou escritor, a escolha do tipo de linguagem artística que irá desenvolver.

A escolha pelo escritor de um gênero, de um estilo ou de uma tendência artística determinados é também a escolha da linguagem na qual ele pensa falar ao leitor. Esta linguagem insere-se na complexa hierarquia das linguagens artísticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo ou de uma determinada humanidade. (LOTMAN, 1978, pág. 50).

Quando se lança em uma proposta artística diferenciada, Walter Freitas vai falar de uma Amazônia muito ampla². Não somente de uma Amazônia paraense, ou amapaense, ou amazonense, ou de qualquer outro estado que pertença a essa imensa região. Para tratar de identidades culturais amazônicas, nosso autor e artista preocupa-se, logo de início, em apresentar a fala característica, procurando criar, desse modo, uma homogeneidade, numa Amazônia que é extremamente heterogênea.

A fala, da qual nos referimos, é uma mistura de sons e fonemas indígenas, africanos e portugueses (europeus), que resultou no “caboclês”. Não se pode esquecer que a Amazônia é repleta de diferentes e diversificados cenários, mas eis que chega Walter Freitas e se propõe a introduzir uma língua quase que universal, que é o *caboclês* dele, através da fala do caboclo. O que ele procura, na verdade, é criar (ou re-criar) essa *língua*, que seria a *fala* de um caboclo original, nascido e criado no meio do mato, que fala essa (dessa) Amazônia heterogênea.

Freitas apropria-se “fisicamente” da linguagem popular presente na Amazônia e a potencializa. 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. (BORGES, 2009, pág. 15).

E como ele faz isso? Simplesmente (sem relatar, por enquanto, a forma complexa desse fazer) criando e re-criando, costurando, re-arranjando e introduzindo neologismos nos (já existentes) sons e fonemas amazônicos. É assim que ele tenta homogeneizar a Amazônia,

² A Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terra-do-sem-fim. Sua concepção está associada geralmente a outros qualificativos: rica, incomparável, bela, misteriosa, inferno, paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como um outro mundo. (LOUREIRO, 1995, pág. 95)

dentro de uma perspectiva e de uma realidade que é, de fato, heterogênea. É como se ele quisesse estabelecer essa língua como universal; a língua de um caboclo que canta, que interpreta, que dança e que fala a Amazônia. É como se ele quisesse ser reconhecido assim, nessas várias realidades amazônicas.

Trazendo a teoria semiótica de Iuri Lotman (1978), novamente, entenderemos (a partir da Semiótica da Cultura), que a língua natural admite a tradução e que ela está reservada não somente ao objeto, mas, na verdade, a uma coletividade. Mas o semioticista admite que “ela própria já possui em si uma determinada hierarquia de estilos que permitem exprimir o conteúdo de uma mesma comunicação a partir de diferentes pontos de vista pragmáticos” (LOTMAN, 1978, pág. 51). E afirma que a linguagem construída desta maneira não modeliza (ou seja, não semiotiza) só uma determinada estrutura do mundo, mas também o ponto de vista do observador. (LOTMAN, 1978, pág.51).

Cada língua natural é constituída por signos, caracterizados pela existência de um conteúdo extralinguístico determinado, e por elementos sintagmáticos, cujo conteúdo não reproduz somente ligações extralinguísticas, mas possui também, numa medida significativa, um caráter formal imanente, (LOTMAN, 1978, pág. 48).

E ao mesmo tempo, não! Talvez Walter Freitas não tenha o desejo de ser reconhecido, ou, pelo menos, de ser um artista popular (no sentido de se tornar conhecido, estimado). Na verdade, não tem como ele ser popular, porque até a criação, a re-criação e a interpretação da *fala* dele, o *caboclês* dele é estrangeiro, no próprio lugar! Pois, a não ser que seja mesmo um caboclo bem original (se é que existe um), é quase que impossível, a qualquer cidadão de cidades amazônicas, reconhecer e compreender essa *fala cabocla*³ - releitura poética e artística - de Freitas.

Uma pergunta vem, de súbito, à nossa mente: será que já houve essa identificação? Será que um caboclo, nascido e criado em regiões mais distantes da metrópole da Amazônia (para citar aqui Belém do Pará), uma daquelas em que o autor se inspirou, para criar/recriar suas obras (como exemplos, Cametá, Ilha do Marajó, entre outras), já ouviu, viu e reconheceu na arte de Walter Freitas a sua fala, a sua cultura e a sua realidade amazônica? Não há como saber, a menos que se faça uma pesquisa minuciosa. Na verdade, nossa indagação explica-se pelo fato de que essa nova *fala cabocla*, expressa nas muitas linguagens artísticas de (em) Walter Freitas, é de extrema complexidade. É que neste momento, quem entra em cena é o

³Para ouvidos não treinados, a forma de se comunicar, do nativo da região, às vezes soa mesmo de outro mundo. (Jornal *O Diário do Pará* online, 22-06-2012).

tradutor; aquele que transpõe o texto de partida (neste caso, um produto da cultura amazônica) e toda a sua pluralidade de sentidos, para novos códigos, criando, dessa maneira, novas possibilidades sógnicas, através deste processo de reconfiguração, ou tradução. Deste modo, produz (portanto) novas semioses. “Assim, a linguagem põe-se como um código, com a ajuda do qual o receptor decifra a significação da comunicação que o interessa”. (LOTMAN, 1978, pág. 42).

Cito agora (em meio a uma extensa produção artística) duas obras “*hors concours*” de Walter Freitas. De acordo com inúmeras opiniões de críticos de arte, obras de rara beleza, riqueza poética e estética, excelência técnica e profunda complexidade (como já foi dito), que apresentam ao público essa representação fonética (feita pelo autor) da expressividade amazônica, através da *fala cabocla*, com direito a traduções em glossários, dos termos regionais. São elas: “Tuyabaé Cuaá” (música e poesia, no formato de mídias fonográficas – 1º Long Play e mais tarde 1º Compact Disc), que teve o seu registro em 1987, o lançamento em 1988 e um re-lançamento em CD, em 1998, pelo selo *Outros Brasis*; e “Kararaô” (em forma de livro – editora Cejup), primeiro romance de Freitas, lançado ao público em junho de 2012, em duas cidades brasileiras: Belém do Pará (sua terra natal) e São Paulo, a maior cidade do Brasil e da América Latina.



Figura 26 – Tuyabaé Cuaá (CD) e Kararaô (Livro).

Pode-se dizer que, tanto “Tuyabaé Cuaá” (enquanto obra literária e musical) como “Kararaô” (obra literária), lembram a literatura de Dalcídio Jurandir⁴, com muita poesia e pautando-se, sempre, na realidade do lugar. Falando com muita propriedade, das coisas daquele lugar. Walter Freitas tem um estilo totalmente diferente, é verdade, mas a atitude é a mesma, uma vez que ele também se volta, fala, descreve e (de)canta a sua região. Além de colocar os acontecimentos cotidianos de forma poetizada, interessante e muito marcante. E como bem afirmou Lotman, “possuir a sua linguagem significa ter um determinado conjunto fechado de unidades significativas e de regras para a sua combinação, que permitem transmitir certas informações”. (LOTMAN, 1978, pág. 53). Mas é preciso lembrar, quando se fala de “Tuyabaé Cuaá”, enquanto uma obra verbo-musical, que:

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. (BORGES, 2009, pág. 15).

“Tuyabaé Cuaá”, portanto, (como um texto da cultura que é) e através dos entrelaces que ocorrem entre os elementos das linguagens verbal e sonora, apresenta o que toda obra artística deve conter, sempre: o geral e o particular, a unidade e a diversidade. E é desse modo que, enquanto obra de arte, ela ganha dimensões universais. Pois, nesta obra, Freitas apresenta o caboclo como um sujeito totalmente integrado ao universo de sua cultura e da natureza; como também da cultura dos códigos, costumes, valores, crendices, etc. Esses personagens possuem tudo que precisam e tem tudo o que é necessário para compreender o universo e representá-lo. São e estão organicamente envolvidos com o cosmos e por isso tem uma visão e uma consciência voltada para a multidimensionalidade das coisas, dos seres, dos acontecimentos ou fenômenos. O caboclo de Walter Freitas é, sempre, um ser sensível e pensante; é por isso que “Tuyabaé Cuaá” pode e deve ser vista como uma espécie de código universal, capaz de gerar e transmitir sentimentos, dramas, esperanças e também desencontros. Amazônicos, mas universais!

A cultura agarra-se a um multilinguismo específico. Não é por acaso que a arte, ao longo do seu desenvolvimento, se liberta das mensagens

⁴ O conjunto de obras do romancista amazônico e brasileiro Dalcídio Jurandir tem como característica principal desvendar e revelar os mistérios da vida amazônica, através de uma linguagem bem trabalhada e poeticamente construída. Entre suas obras, destacam-se: Chove nos Campos de cachoeira, Marajó, Belém do Grão Pará, Primeira manhã, Ponte do Galo, Os Habitantes, Chão dos Lobos, Linha do Parque e Ribanceira.

envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. (LOTMAN, 1978, Pág. 47).

Já a história do romance “Kararaô” se passa em uma comunidade ribeirinha, que se vê ameaçada pela barragem de uma hidrelétrica. O nome da obra é fictício, mas faz alusão, sim, ao primeiro nome dado à hidrelétrica de Belo Monte, que está sendo construída no rio Xingu, no oeste do Pará. No entanto, apesar de citar o problema da barragem, “o livro não tem a intenção de ser um retrato fiel da realidade. Tanto que o risco de desapropriação que os habitantes do local correm, logo é *eclipsado* por supostos ataques de um boto, criatura encantada em forma de homem que ataca as mulheres do vilarejo”. (*Jornal O Diário do Pará, online*, 22-06-2012).

As declarações publicadas no jornal *O Diário do Pará, online*, em 22 de junho de 2012, dizem que o livro não é uma obra de cunho estritamente social, apesar de tocar na questão das barragens. E a matéria no jornal afirma serem pontos centrais do romance, as identidades amazônicas, incluindo a maneira de falar, as crenças e a forma de se relacionar com a natureza: “mesmo sem ver’, lhê cūnto estas histórias, meu sumano, furam for’jadas ã cor’ridas pūlo tūdo lugar’, que nem jor’nar daria cūnta dẽ nar’rar’ õ mais perfeito” (*Jornal O Diário do Pará, online*, 22-06-2012).

Entretanto, há que se desconfiar de determinadas declarações, quando se fala de um autor capaz de traduções extremamente surreais e abstratas. Como foi falado anteriormente, trata-se de um escritor, artista e tradutor que tem uma visão ampla, multidimensional, capaz de absorver as informações, associá-las e em seguida redimensioná-las, dentro de um processo que pode obedecer os movimentos da própria natureza. É por isso que os personagens de Walter Freitas são tão intensos! E não se pode esquecer que suas obras artísticas são marcadas por questões fortemente políticas e sociais. E o mais importante é perceber o quanto, não somente o caráter estético, mas também o antropológico, o sociológico e o psicológico nas suas obras, estão tão intimamente relacionados e se confundem, em sua completude. Iuri Lotman (1978), mais uma vez: “A arte é inseparável da procura da verdade”. (LOTMAN, 1978, Pág. 46). Por ora, basta ler um pequeno trecho do romance Kararaô, de Walter Freitas:

[...] na mira do futuro enxê’gue: apenas as promessas dẽ paisagens estrüpiadas. tesos espocando dẽ vida putrefacta. cor’redêras desacelaradas, sustados os seus íngremes perigos. sar’tos e quedas d’água detidos em pleno ar’. ilhas sepur’tadas como cor’pos dẽ animais ù homens. assoreados õs peraus. emper’rada a vazão do ‘rio ã dẽ seus afluentes, nas áreas próximas,

na faixa de inundação é a montante dö tudo complexo. ös espectros dë árvores mor'tas nas mar'gens dö 'reservatório, 'ressequidas püla enor'midade daquelas águas, mas enfincadas, ainda, cümo fantasmas quë não conseguem flutuar', na ter'ra enchar'cada dë ünde um dia 'retiraram seu sustento. hectares ã hectares dë deser'tos assim produzidos. ö descüntrole das aves em fuga para longe dë seu próprio medo, deser'dadas püla mata inexistente, numa troca indesejável cüm 'revoadas dë novos seres ávidos destes espaços abertos. ö 'ronco dös motores. a aber'tura de cavas, metros ã metros dë buracos fundos. as explosões provocadas nō er'guimento desta muralha. afugentados, ös grandes mamíferos. impossibilitados dë procriar'. 'répteis ã anfíbios em luta aber'ta pür' uma sobrevida. (FREITAS, 2011, pág. 268).

1.2– A Experiência Artístico-musical e Cultural no bairro da Sacramento, em Belém do Pará.

Walter Freitas nasceu e foi criado no bairro da sacramento, periferia de Belém do Pará, em 11 de setembro de 1953. Como era um garoto vindo de família de baixa renda, viveu a sua infância e adolescência longe do centro, participando (na maior parte do tempo) somente dos movimentos artísticos e culturais que aconteciam no bairro periférico, onde morava. Ou seja, Freitas aprendeu e apreendeu todas as manifestações da arte (música, dança, teatro, artes plásticas) e da cultura popular que estavam no seu entorno. Como sabiamente falou Jesus Martin Barbero (2002), trata-se de um espaço social que melhor expressa o sentido da dinâmica do popular e dos movimentos urbanos, enquanto território de exibição de resistência e de criatividade cultural. “O bairro, como um novo lugar de luta pela identidade dos grupos populares”. (BARBERO, 2002, pág. 112). Para este autor, o bairro configura-se como um lugar esteticamente interessante, que acolhe a proliferação das diferenças. No entanto, ele diz:

Mas coerente com uma sociedade em que a separação entre o trabalho e a vida opera numa desvalorização do segundo, a maioria dos estudos sobre a vida no bairro o reduzem a espaço da reprodução, do familiar e do doméstico, negando-se, assim, a vez do bairro como espaço de reconhecimento e construção de identidades sociais. (BARBERO, 2002, pág. 143).

Decerto, neste período (entre as décadas de 60 e 70) o que acontecia nas periferias de Belém não era o mesmo que acontecia no centro. Essa coisa de “A periferia está no centro, está em todo lugar”, é coisa recente. Este é um dado (no Pará), que se refere ao final dos anos 90 e início de 2000. Na virada do século XX ao XXI, portanto! Mas em 1960, a cidade de Belém apresentava uma forte tendência de verticalização dos espaços urbanos, onde era

evidente uma espécie de “luta” entre centro e periferia, homogeneidade e diversidade. É fato que algumas regiões da América Latina (e a Amazônia está incluída), transformaram-se nesses lugares de luta entre o centro e a periferia, onde o urbano tendeu sempre a reproduzir um ideal não miscigenante. De um lado, uma tendência periférica ao movimento à inclusão das diversidades. De outro, uma tendência à formação de núcleos de centralidade. Projetos arquitetônicos, como edifícios e condomínios fechados foram construídos e afastados dessas regiões que produzem inúmeras riquezas culturais, isolando assim, as regiões de intervizinhança.

Com seus dois milhões de habitantes, Belém é uma mistura de cidade colonial construída no século XVIII por um arquiteto italiano, de Paris da *belle époque* e de modernidade caótica cercada de favelas. Os palacetes neoclássicos do bolonhês Landi, as casas em ruínas do início do século XX, os prédios de classe média e os bairros de tábuas curvadas sobre os esgotos ao ar livre compõem um conjunto tão inclassificável quanto heterogêneo. (GRUZINSKI, 2001, pág. 25).

A cidade de Belém do Pará, afirmam os mais antigos, sempre foi um “entreposto”. Não é à toa que foi denominada de “O Portal da Amazônia”. Um portal, por onde tudo passa. Ou não! Neste caso, não se sabe se a alcunha pode ser vista como um elogio, ou, ao contrário, como uma crítica negativa, como um defeito. Sim, pois a cidade “retém” tudo o que chega. Funciona como um filtro, de coisas boas e ruins. Não seria assim, por conta de ter sido fundada, no século XVII, como uma cidade-fortaleza? Pois, segundo Daou (2000, pág. 25), foi uma das iniciativas do império português que visavam à defesa da região setentrional da colônia, objeto de sucessivas disputas entre franceses, holandeses e espanhóis:

Neste momento, chegam à cidade vários cartógrafos e engenheiros, um corpo de profissionais e técnicos que atuaria nas comissões de demarcação do território amazônico. O fato de Belém ter se tornado a capital é expressivo da eficácia pretendida em relação aos controles do território amazônico e do lugar que o aspecto urbano assumia no projeto pombalino. Muitos dos técnicos permaneceram no Pará e estabeleceram descendência, ampliando as bases da elite paraense. A cidade ganhou novos contornos e foi objeto de investimentos para a regularização dos espaços públicos e a implantação de espaços e instituições sinalizadoras do poder, refazendo-se, na capital do Grão-Pará, o urbanismo monumental da capital do reino. (DAOU, 2000, pág. 26).

Pode-se dizer que, todo tipo de influência (externa), para atravessar (via rodovias ou navegações) a Transamazônica e/ou entrar nas regiões mais distantes (Baixo Amazonas, Rio Negro, Tapajós e até mesmo as cidades de Santarém e Manaus) passam, antes, por Belém do

Pará. Belém, de certa forma, trava essa chegada! É como se ela fosse um “anteparo”. Decerto, este fato diz respeito, também, a todo tipo de arte e manifestações culturais, populares ou eruditas.

Quando se fala em Cultura Popular nas periferias de Belém, nessa época, surge, logo de cara, um elemento pontual: o terreiro. Ou, explicando melhor: os terreiros, onde eram realizadas as festas da cultura popular, nos bairros periféricos da cidade. Na década de 60, Belém era como uma grande cidade do interior, onde as pessoas conversavam em suas “cadeiras na calçada” e as ruas eram, ainda, de terra (antes de chegar o asfalto), o que possibilitava a organização dos terreiros, onde aconteciam as festas e todo tipo de manifestação popular, folclórica e tradicional. Vale lembrar que, historicamente, a periferia sempre abraçou essa coisa do ritmo dançante, alegre, da festa! Basta lembrar que Mikhail Bakhtin (2008), ao falar do riso e ao colocar o problema da cultura cômica na época medieval e renascentista, em *“A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais”*, enfatiza o quanto a alegria pertencia, neste período da história, ao conjunto do povo. “O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festança”. (BAKHTIN, 2008, pág. 17). Nesta obra, Bakhtin refere-se à expressões da cultura cômica popular medieval, onde uma delas é o carnaval. Mas o carnaval enquanto festa, enquanto “abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana”. (BAKHTIN, 2008, pág. 14). Para ele, esta festa cria um tipo especial de comunicação, “ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais”. (BAKHTIN, 2008, pág. 14). E é exatamente este tipo de comunicação que se revelava nas festas da cultura popular, nos bairros de periferia em Belém (entre eles a Sacramenta, onde viveu o nosso autor), nestas décadas citadas.

Os terreiros, em Belém, eram espaços em que as ruas eram fechadas (pela comunidade) com toras de açazeiros e enfeitadas com bandeirinhas de papel. Havia também um espaço para a dança, chamado de “curral”, nome este, que se originou devido ser o local onde costumava acontecer os ensaios de Boi-bumbá. Além dos ensaios e apresentações do Boi-bumbá, os terreiros serviam para todos os tipos de festas e celebrações, incluindo as quermesses das igrejas, leilões de animais e a quadra junina (festas dos santos populares da igreja católica: Santo Antonio, São João, São Pedro, São Paulo e São Marçal), onde se apresentavam as quadrilhas e os grupos de Carimbó, Boi-bumbá, Lundú, Siriá e outras danças folclóricas da região amazônica. As festas, que com sua repetição, ou melhor, com seu

retorno, “balizam a temporalidade social nas culturas populares”, como bem afirmou Jesus Martin Barbero (2009), em seu livro “*Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*”. Para Martin Barbero (2009), a festa servia (e ainda serve) para renovar o sentido do cotidiano de uma determinada comunidade, ou de uma coletividade.

E isso é realizado pela festa, que proporciona à coletividade tempos periódicos para descarregar as tensões, para desafogar o capital de angústia acumulado e, através de rituais econômicos, assegurar a fertilidade dos campos e dos animais. O tempo balizado pelas festas, o tempo dos ciclos, é por outra parte o tempo vivido não só pela coletividade e sua memória recorrente, mas também pelos indivíduos enquanto “tempo de vida” balizado pelos ritos de iniciação e das idades. (BARBERO, 2009, pág. 136).

Nas festas, eram contratados os “bocas de ferro”,⁵ para fazer a sonorização. Com formato de cornetas, os “bocas de ferro” eram os “sonoros”, uma espécie de “primórdios das aparelhagens”. Estas, repletas de luzes e efeitos pirotécnicos, que hoje representam a atração principal das festas onde imperam o ritmo *brega* e suas ramificações: o *tecnomelody* e o *tecnobrega*. Assim como as aparelhagens, os *bocas de ferro* tinham um DJ, que selecionava o repertório musical que tocava nas festas. Com o tempo, estes *bocas de ferro* foram evoluindo para autôfalantes, espécies de caixas sonoras, fincadas no alto dos postes de rua; e a partir daí a programação não era mais só musical. Começa a entrar a propaganda, com anúncios de comerciantes locais e seus produtos para venda. Mas todo tipo de anúncio era veiculado, não somente os pagos. Desde então, os antigos *bocas de ferro* se transformaram, quase que em rádios comunitárias, com a programação voltada para músicas nacionais e internacionais, serviços e propagandas comerciais e-ou institucionais.

Mas, que tipo de música era tocada nas festas dos bairros de periferia de Belém, nos *bocas de ferro*? Quais eram os gêneros mais ouvidos naquela época? Na verdade, os *bocas de ferro* não eram uma via de acesso para o artista local. Neste período, quem produzia música na periferia (cantores, instrumentistas e compositores), não tinha como divulgar a sua produção. Se não tocava nos *bocas de ferro*, como iria tocar, então, nas rádios locais, que apenas reproduziam a programação vinda de fora, de outros lugares do país e do mundo? O artista “paraóara”, portanto, o paraense, o amazônida, não tinha vez. Não existia na mídia. Suas produções eram restritas a um pequeno grupo de familiares e amigos, da comunidade do

⁵ As “bocas-de-ferro” seriam as formas anteriores das modernas aparelhagens sonoras dos dias atuais. Eram pequenos aparelhos de som usados para animar eventos festivos de porte menor que as festas de hoje. Atualmente as “aparelhagens” são equipamentos de som de grande porte, apresenta grandes caixas de som de até 3 metros de altura, cabine de controle de som onde os DJs controlam o ambiente festivo e uma série de recursos tecnológicos como computadores, modernos efeitos de luz e som, etc. (COSTA, 2011, pág. 02).

bairro, onde este vivia. Comparece aqui, novamente, segundo Martin Barbero (1997), o bairro como um mediador, entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade. “Um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre parentes e entre vizinhos”. (BARBERO, 1997, pág. 274).

Em contrapartida, quem eram os artistas que ficaram conhecidos na periferia de Belém e todo o estado do Pará, influenciando, inclusive, a produção musical local? Walter Freitas lembra dos “merengueiros”. Entre eles, cita Luis Calaf, natural da República Dominicana. Segundo Freitas, em conversa com esta autora, o *merengue* era o ritmo mais tocado no bairro da sacramento, onde ele nasceu e se criou. Para ele, o merengue era uma coisa de periferia, e, portanto, não ia para os bailes elitistas de salão. Assim como os outros ritmos que tocavam, também, nos *bocas de ferro* (provavelmente de procedência das Guianas e do Caribe), como a *salsa*, a *cúmbia* e o *zouk*, o *merengue* era uma apropriação vinda de fora do Brasil, que a periferia do Pará gostou, aprovou e pegou para si, para ouvir, curtir e dançar!

A dança do *Merengue* em Belém, singulariza-se de forma muito interessante. Uma informação quase unânime foi a de que o estilo de dança do *Merengue* praticado em Belém é diferente do estilo *dominicano*, ou de qualquer outro. No Pará, segundo os relatos, dança-se *Merengue* de forma muito própria. Mediante a ação dos famosos dançarinos de *Merengue*, a criatividade popular encontrava nas gafieiras um ambiente cultural bastante fértil. Aqui, a figura de relevo é a do “merengueiro”, indivíduo que se paramentava com grande esmero para chamar a atenção e mostrar seu talento como dançarino nas festas. Sapato bico fino, salto carrapeta de duas cores, calça de linho branco e camisa de manga comprida compunham a indumentária padrão desse personagem marcante nas festas de gafieira em Belém. (*Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011, pág. 241).

Outro ritmo citado por Walter Freitas, muito divulgado nas rádios e também bastante ouvido na periferia de Belém, mas que também não era produto nacional, foi o “bolero”. O *bolero*, por sua vez, foi muito mais apropriado no eixo Rio de Janeiro/São Paulo e tinha uma produção profissional, com diversos discos gravados por cantores famosos dentro e fora do Brasil. Entre estes, Freitas lembra de Bienvenido Granda, cujo apelido era “o bigode que canta”. Este cantor fez diversas apresentações ao vivo, em teatros de Belém do Pará e ainda em programas de auditório, promovidos pela Rádio Marajoara, emissora local, que, na época, pertencia aos Diários Associados, empresas de Comunicação de Assis Chateaubriand. Por ter mais penetração nas rádios nacionais, Freitas acredita que o bolero, ao contrário do merengue, este, sim, ia para as festas da elite paraense, nos grandes bailes de salão da época, nas décadas de 60 e 70, durante a sua infância e adolescência.

Em pesquisa de campo, uma entrevista feita a um morador de Belém (senhor Otoniel Fialho) e frequentador assíduo, tanto das festas sociais (dos bailes de salão), como das festas de gafieira (que eram realizadas nas periferias da cidade), FARIAS (2011, pág. 234), no artigo “*O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe*”, procurou saber que tipo de música tocava nos dois espaços, neste período. Em resposta, o morador afirma que conheceu o merengue na década de 60 e que este era tocado nas gafieiras (assim como o bolero); mas confirma a presença dos boleros de Bienvenido Granda nas festas mais sociais: “tocava muito *bolero*, principalmente em festa social, como na *Assembléia*. Aqueles boleros de Bienvenido Granda. Não sei se tu conheces, ele é cubano. Eram os boleros que mais tocavam”. (*Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011, pág. 234).

Vimos então que estes dois ritmos musicais, o *merengue* e o *bolero*, influenciaram sobremaneira a produção artística, musical, de Belém do Pará. Mais especificamente, aquelas produções que nasceram e se desenvolveram na periferia da cidade. Conversando com Walter Freitas sobre este aspecto influenciador, na música, ele lembra que, nesta época, todos achavam que o *merengue* e os outros ritmos de “levadas latinas”, digamos assim, vinham das Guianas⁶. Mas haviam aqueles que apostavam que estes ritmos dançantes, frenéticos e sincopados, vinham, na verdade, da região do Caribe. Isto porque, quando se fala em *salsa*, *zouk*, *cúmbia*, lembra-se, de imediato, do Caribe, uma vez que são ritmos fortes e presentes, de fato, nesta região. E há, ainda, aqueles que explicam que tais ritmos são resultados de processos de transmissão musical que começam no Caribe, passam pelas Guianas e chegam no Brasil, com entrada pela região amazônica, que está localizada (no mapa geográfico) ao norte do país. FARIAS (2011, pág. 232), enfatiza que a entrada da música “afro-latino-caribenha” em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (*não-lugares*), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc.

Quando García Marquez diz que o Caribe se estende até “el sul, hasta Brasil”, ele coloca a região Norte em uma posição crucial. Neste momento, ao termos uma noção desterritorializada da cultura caribenha, que não corresponde aos limites da divisão política, vislumbra-se uma compreensão mais acurada da conexão cultural Amazônia-Caribe. Na virada do século XIX para o século XX, Belém já possuía uma posição geográfica estratégica

⁶ Era um tempo em que a região ao norte da América do Sul era formada pelas 3 Guianas: a Francesa, a Inglesa e a Holandesa. Anos depois, a Guiana Holandesa tornou-se independente e mudou o nome para Suriname; a inglesa também ficou independente e o nome ficou apenas Guiana; Somente a Guiana Francesa não se tornou independente e continua sendo uma colônia da França.

de grande importância do ponto de vista econômico. Muitas companhias de navegação internacionais que cruzavam oceanos transportando mercadorias encontravam Belém no caminho destas rotas transatlânticas. (*Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XI, nº22, Jan-Jun 2011, pág. 229).

Guianas ou Caribe, ou até mesmo outros lugares mais distantes, como Cuba, por exemplo (se pensarmos melhor, vamos lembrar dos ritmos latinos que fazem parte da cultura musical cubana: *mambo*, *chá*, *chá*, *chá*, *habanera* e outros), o fato é que estes ritmos musicais se desdobraram em outros ritmos (ou outras levadas rítmicas) ao chegarem na Amazônia, Brasil. Precisamente, no estado do Pará.

É bastante claro, isso! Não se pode esquecer que a América Latina foi colonizada pela Península Ibérica, onde havia uma enorme mestiçagem; uma mestiçagem facilitada pelo processo de arabização, que foi levada a cabo pelo conquistador árabe. Nisso, as primeiras cidades e vilas da América Latina, que surgiram como resposta à essa mescla, fizeram regiões de inter-vizinhança e de multiconfluências de ritmos e vozes. A música cubana, o *samba*, o *tango*, a *rumba* e muitos outros, nasceram, portanto, desta profusão de inter-vizinhanças mestiças. Sobre o conceito de “mestiçagem”, Boaventura de Souza Santos (2008) o classifica em dois tipos: um que resulta em sobre-exposição e outro que resulta em sub-exposição:

Existe mestiçagem de dois tipos: a que resulta de sobre-exposição e a que resulta de sub-exposição. “A sobre-exposição é característica da manipulação das identidades étnicas, sexuais, raciais, regionais nas indústrias culturais e na sociedade de consumo, em geral, onde gêneros musicais, hábitos alimentares, representações corporais, paisagens, vestuário, etc., são seletivamente recodificados e combinados na produção de novos produtos e serviços tão ancestrais ou genuínos quanto a última moda. (...) A mestiçagem resultante da sub-exposição diz respeito a constelações de raízes e de opções que se concentram em reproduções exemplares e idealmente singulares, onde as opções se intensificam a tal ponto que se transformam em raízes” (SANTOS, 2008, pág. 70).

Fala-se que a *lambada* é resultado da mistura de todos estes ritmos e mais o *carimbó*, que na década de 70 sai do estilo essencialmente regional, acústico (pau e corda, como é chamado no Pará), para ser executado com o uso de instrumentos elétricos: guitarra, contrabaixo, teclado e bateria eletrônica. Mas Walter Freitas acredita que o ritmo “*lambada*”, seja um filho primogênito do *merengue*. Ele, que escutou e vivenciou o *merengue* durante anos, explica que sua levada é mais lenta na marcação, mais dividida melodicamente e ritmicamente, e que a *lambada* (que diz ter mais do *merengue* do que da *cúmbia* ou da *salsa*,

por exemplo), ficou mais acelerada. Ou seja, seria a *lambada* um *merengue carimbolado*? Ou um *carimbó merengado*, com uma levada mais rápida, porém, mais sincopada? Segundo Guerreiro do Amaral (2009), em pesquisa realizada na revista “*Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*”:

Após 1980, ascenderam nas festas tipos musicais mais dançantes, impregnados de regionalismos e também de outras influências nacionais e/ou estrangeiras: é o caso da *lambada*, uma música local *folk*, dançante, mista, investida de pulso veloz, de elementos musicais do *carimbó*, do *maxixe*, do *forró*, do *merengue* dominicano e da *plena* porto-riquenha, e ainda ligada a danças sensuais latinas globalizadas, como a *cúmbia* e a *salsa*. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, pág. 55).

Depois da *lambada*, outras ramificações rítmicas surgiram, no (e do) contexto musical paraense e amazônico. Estamos falando, por certo, do “Calypso” e das “Guitarradas”, dois movimentos musicais bastante divulgados, não só na mídia local, como também nacional. Pode-se afirmar que hoje, as “Guitarradas” e o “Calypso” fazem parte das pautas para divulgação nas principais mídias impressas (jornais e revistas), sonoras (rádios), áudio-visuais (televisão e cinema) e também nas mídias digitais (web, web rádio, web TV, jornais e revistas online, redes sociais, sites e blogs interativos). Guerreiro do Amaral (2009), fala do modelo meta-midiático experimentado pelo “Calypso”:

Joelma e Chimbinha optaram, em última instância, por outros mecanismos de produção, circulação e consumo musicais que não os alternativos ou os meta-midiáticos, incluindo a inserção da *banda Calypso* em diferentes mercados nacionais via programas de televisão e divulgação em revistas de grande circulação na área da música, além de parcerias profícuas, com “gravadoras, selos e distribuidores de toda sorte”. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, pág. 57).

Contudo, seriam o “Calypso” e as “Guitarradas”, ritmos musicais paraenses e amazônicos, de fato? Bem, vamos aos esclarecimentos importantes! Para começar, *calipso* (com i), segundo estudos e levantamentos bibliográficos, também era e é, um ritmo proveniente da região do Caribe, nascido e desenvolvido nas cidades de Trinidad e Tobago. Calypso (com y), hoje, conhecido ícone da música nacional, é somente uma banda, um grupo musical que se destacou midiaticamente, carregando consigo uma imagem de produção musical criada no Pará.

Segundo consenso entre compositores e cantores locais *brega*, uma relevante e corrente estratégia propagandística desta banda consiste em ela se

apresentar para diferentes públicos e corporações empresariais ligadas à corporação musical como sendo de *calypso* e não de *brega*. Assim, sendo, em vez de ser rotulada como uma banda que toca música “degradada” ou de “mau gosto” estético, revela-se como depositária de tradições meritórias dentro da formação musical regional, e ao mesmo tempo, também de um internacionalismo cosmopolita refletido inclusive na grafia do gênero, que no Pará passou a ser escrito *calypso*, com a letra *ípsilon*, ao invés de com a letra *i*. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, pág. 56).

E as Guitarradas? O que seria, afinal, “Guitarradas”? Segundo o nosso autor e artista Walter Freitas, nada mais é, do que uma tentativa de *antropofagização* de elementos externos, rítmicos, musicais, que se juntaram com outros elementos amazônicos, também musicais, e começaram a ser tocados com o “instrumento” guitarra. Para Freitas, é (para os músicos paraenses) apenas e tão somente uma oportunidade de tocar o *carimbó*, o *lundú*, o *merengue*, a *salsa* e outros ritmos latinos, na guitarra. Simplesmente isso! Deve-se lembrar que a guitarra, quando entrou com força no cenário musical, através dos festivais de música dos anos 60, no Brasil, chegou na Amazônia, também, como um instrumento emblemático. Para os músicos do Pará, era um enigma, mas muitos queriam tocar a guitarra. Mas, o que tocar? Rock’n Roll? Talvez! Jazz ou Blues? Quem sabe! Entretanto, como artistas orgulhosos de suas raízes étnicas e culturais, resolveram experimentar este repertório regional na guitarra, surgindo, assim, as “Guitarradas”.

Volta-se a insistir que não se pode esquecer que na América Latina (e, como não poderia deixar de ser, na Amazônia, também), tudo veio de outro lugar. Somos um produto de múltiplas confluências, o que impede essa visão retroativa na busca de uma origem autoral, que seria o princípio de tudo. Por isso, as teorias ontológicas não cabem na América Latina. As noções de unidade, identidade e essência, que pertencem à categoria do “ser”, não podem ser pensadas neste continente. Aqui, o que cabe é o “não ser”, ou seja, a matéria, a existência, a diversidade e a mescla. Por isso, pegar elementos vindos de outros lugares, misturar com elementos tupis e transformar em outra coisa, embora seja tarefa de grande complexidade, passou a ser comum para o povo brasileiro. E, claro, para o povo amazônico! Amálio Pinheiro (2008) defende que toda essa contribuição mestiça só se resolve em termos de linguagens. Para ele, a única maneira de isso ser colocado à prova, é através de procedimentos de construção, que se realizam nas várias linguagens que compõem a cultura:

A cultura só existe através de textos, de linguagens, não somente a linguagem verbal, mas através de linguagens múltiplas, em que o brasileiro não é senão a assimilação antropofágica de tudo que veio para cá. Neste sentido, é que esta ação construtiva indígena é extremamente importante,

porque ela nos forneceu uma capacidade de incorporação do outro, criando um novo tecido. (PINHEIRO, *Jornal O Povo*, 10/05/2008).

Há quem discorde dessa conceituação que faz Walter Freitas, sobre as guitarradas, é claro! Existem determinados grupos de artistas, no Pará e na Amazônia, que querem e procuram sempre atribuir criações, invenções e idéias novas e originais (segundo eles) ao povo paraense, numa tentativa de unificação e defesa do que chamam de “cultura paraense e amazônica”, ou, “identidade amazônica”. Parece que estamos aqui, diante de uma velha tendência, de um modo de pensar que se organiza a partir de dicotomias, tais como: identidade x não-identidade, unidade x diversidade e outros. Não percebem estes grupos, que este pensamento dicotômico insiste numa concepção de mundo enquanto sistema fechado, sem a dimensão das trocas de energias e, por conseguinte, poucas transformações nas relações sujeito e sujeito, sujeito e meio, sujeito e cultura e contexto. Um sistema que somente alimenta a relação unilateral e a passividade; que permite ao sujeito movimentos mínimos e inconscientes, frutos de uma educação fundamentada em verdades teóricas, disciplinas fragmentadas, processos estanques e comportamentos esperados.

No Brasil e, por conseguinte, na Amazônia, a grande tendência do discurso sobre os elementos indígenas e africanos, é afirmar que eles ainda se mantêm “puros”, conservam uma “essência”, apesar de terem sido “manuseados”, “feridos”, “destruídos”; enfim, apesar de todas as transformações ocorridas. Trata-se, portanto, de um grande problema, que é a tentativa de isolar o que se manteve, ao invés de tentar perceber a intercomunicação que foi realizada: a nova tradução! É interessante observar no Brasil e em outros países da América Latina, mestiços de negros, de índios e de ibéricos, falar de sua “verdadeira identidade”, que seria branca, européia, indígena, negra! Parece um conceito platônico de identidade⁷ (aquilo que é, é...aquilo que não é, não é...). Na verdade, é um conceito tão pouco latino-americano e mesmo assim tão utilizado na América Latina. Não se pode, por exemplo, falar em identidade cultural no Brasil, atribuindo um “*ser*” ao negro e ao índio, e excluir toda a história das ramificações africanizantes e indígenas! Porque a identidade reduz a variedade ao *uno*, mas o *homo sapiens* tem a tendência a acreditar nesta redução. Não percebe e não analisa a variedade e passa a acreditar em algo ontológico, na idéia de “*ser*”. Boaventura de Sousa Santos (2008) fala sobre isso:

⁷ Jesus Martin Barbero (1997, pág. 260), diz que o debate sobre a identidade continua em aberto na América Latina. As posições – misturados os seus significantes, mas entrincheiradas nos significados – já não tem a virulência dos anos 20-40, mas continuam alimentando a razão dualista com que se costuma pensar os processos sociais.

A construção social da identidade e da transformação na modernidade ocidental é baseada numa equação entre raízes e opções. Esta equação confere ao pensamento moderno um caráter dual: de um lado, pensamento de raízes, do outro, pensamento de opções. O pensamento de raízes é o pensamento de tudo aquilo que é profundo, permanente, único e singular, tudo aquilo que dá segurança e consistência; o pensamento das opções é o pensamento de tudo aquilo que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes. (SANTOS, 2008, PÁG. 54).

A verdade é que nós, da América Latina, somos uma mescla, desorientada, de várias coisas. Não se pode eliminar essas variações. Ao fazer isso, corre-se o risco de se manter “plano”, já que são as variações que geram uma intercomunicação com a diversidade, que afrouxa as tendências da dominação a partir do *uno*. A mestiçagem, ao contrário, “retalha” as identidades e provoca uma crise relacional, uma tendência a se buscar as relações a partir das diferenças.

Outro ritmo musical dançante, totalmente midiático e atribuído à Amazônia, é o *Brega*. Sabe-se que o *brega* teve o seu início, também, na periferia de Belém, e foi, rapidamente, escoado para outras pequenas cidades do interior do Pará. E hoje, já faz parte do cenário musical brasileiro, com ídolos que representam a chamada “cultura paraense e amazônica”. Mas, seria o *brega* (e seus desdobramentos: *Tecnomelody* e *Tecnobrega*) um ritmo nascido, realmente no Pará? Não estaria ele, assim como os outros, nesta levada de influências externas? Teria ele vindo, também, dos ritmos caribenhos e das Guianas? Para Walter Freitas, que está iniciando uma pesquisa sobre o ritmo, há um “dedinho” do *bolero*, na raiz do *brega*. Mas acredita que deve haver, sim, influências de todos esses ritmos “outros”, que aqui foram citados. Para ele, existem duas explicações, diferentes, quanto ao fenômeno “Brega”.⁸ Uma, é o conceito de *brega*, enquanto palavra, usada anteriormente para designar tudo aquilo que não era bom, que era de mau gosto e de estética pobre. Seria o contrário de “Chique”. Na outra explicação, Freitas afirma ser o *brega* uma manifestação musical que tem uma rítmica própria e que essa rítmica foi criada, realmente, no Pará e por músicos paraenses. Bem, diante desta inquietação e buscando uma resposta, nosso artista elaborou um projeto que intitulou de “Brega ou Erudito?”, para encontrar os elementos estruturais do *brega*, de onde eles surgiram e quem criou, ou recriou, de fato, estes elementos estruturais, que ele chama de “levadas rítmicas”.

⁸ O estigma de “mau gosto” estético relacionado ao *brega* em nível nacional e, conseqüentemente, ao *tecnobrega* e outros congêneres locais, situa a pesquisa em um pressuposto de tempo-espço: de que tanto o *tecnobrega* quanto quaisquer sonoridades consideradas *brega* correspondem simultaneamente a músicas feitas para divertir classes populares nas periferias das cidades, e também a músicas fortemente rejeitadas por uma elite cultural intelectualizada que se concentra no centro – não apenas no centro da cidade, mas também no centro de um sistema global de pensamento hegemônico. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, pág. 72).

Walter Freitas pretende (com este projeto) fazer um detalhamento técnico, de um ritmo que ele supõe, um dia, ter sido criado por alguém ou por um grupo de pessoas na periferia de Belém do Pará. Para ele, o grande “lance” é o “start” de uma rítmica, que, inicialmente musical, originou todo um movimento corporal, que é a “dança” do *brega*, outra variante da levada rítmica. Uma dança, que segundo acredita, não existe mais em lugar algum, do mundo, que não seja em Belém, na Amazônia e no Brasil. Confiante em sua pesquisa, ele acredita ser capaz de fazer um aproveitamento desse ritmo (que é binário) e introduzir, mesclar, criar e recriar novas estruturas harmônicas, melódicas e poéticas ao *brega* (uma vez que suas estruturas originais são paupérrimas). E fará isso, porque sabe o quanto o povo amazônico, em especial o paraense, confia nesse movimento musical, como sendo “seu”. É neste sentido, que o artista, o autor e o compositor Walter Freitas entra, mais uma vez, com sua imensa criatividade e excelência na arte (palavras publicadas em diversos suportes midiáticos no Pará), pois admite e reconhece que a simplicidade não exclui a genialidade. Entretanto, a pergunta que não quer calar, é: depois de desestruturar e re-estruturar as harmonias, melodias e letras do *brega*, será este, ainda, intitulado “Brega”?

Considerar a existência das músicas das periferias implica em também se levar em conta a existência de outras músicas, e que lhes fazem oposição. Refiro-me às músicas dos centros, não propriamente as que tocam nos centros urbanos em vez de nas periferias das cidades, mas aquelas que representam as culturas dominantes, e que, juntamente com as músicas das periferias, engendram relações de poder que distinguem social e culturalmente a música “boa” da música “ruim”. (GUERREIRO DO AMARAL, 2009, pág. 60).

Vamos voltar mais uma vez no tempo, lá pelos idos dos anos 60 e 70 (novamente), para tentar chegar na genialidade de Walter Freitas. Porém, ainda estamos falando de música! Logo mais, falaremos de outras artes. E como, de que maneira, um garoto de periferia transformou-se (segundo definição de músicos, jornalistas e artistas da Amazônia) em um excelente inventor musical, um escritor revolucionário e um artista genial? É verdade que sua vivência no meio da cultura popular, tradicional e folclórica da região e a constante audição dos ritmos: *merengue*, *salsa*, *cumbia*, *zouk*, *lambada*, *brega* e o *bolero*, proporcionaram a este artista um enorme aprendizado de repertórios musicais, que serviram de inspiração para futuras canções, de sua autoria. Entre estas, podemos citar: “Merengueira” (que é um canto de amor à cidade de Belém do Pará e tem um ritmo bem sincopado, bem merengado.); “Tum-ta-tá” (que aborda uma temática profética, xamânica e amazônica); “Verdoenga” e “Estrela Negra” (canções que foram premiadas e registradas em disco, pela Feira Pixinguinha, um

projeto nacional, que também foi realizado em Belém, na década de 80); e nada menos do que as oito canções, que estão no CD “Tuyabaé Cuaá” (título que significa “A sabedoria dos Antigos Pajés”), obra prima de Freitas, na linguagem musical. Importante referência e representação de excelência, de música produzida na Amazônia. Sobre o compositor Walter Freitas, Jerusa Pires Ferreira (2012), em entrevista concedida à TV PUC, em 25 de junho de 2012, faz questão de dizer que:

É um músico que experimenta linguagens. Tem alguns CDs, em que essa junção de elementos arcaicos com elementos contemporâneos se fazem. Em vez de colocar a tradição de lado, a tradição é recriada. É trazida ao diálogo contemporâneo. Eu tenho o maior respeito por Walter Freitas. (FERREIRA, vídeo publicado na TV PUC, São Paulo, e no Youtube, em 03-08-2012).

No capítulo seguinte, nos ocuparemos dos detalhamentos musicais desta obra. Contudo, Walter Freitas não bebeu apenas dessas fontes. Em 1969, foi morar e estudar em São Paulo, mas não permaneceu lá por muito tempo. Voltou para Belém três anos depois, em 1972. Quando voltou, passou a frequentar os auditórios de colégios públicos e particulares da cidade, em que eram frequentes os saraus de poesias e as apresentações musicais e teatrais. Neste período, começou a ter contato com a produção poética de João de Jesus Paes Loureiro⁹, com a produção musical de Ruy Barata e Paulo André Barata¹⁰ e muitos outros, artistas paraenses, que despontavam neste período. Todavia, há um nome bastante conhecido no campo erudito, não somente na música regional, amazônica, como também na música nacional e internacional, que deixou o nosso autor extremamente encantado, quando passou a ter contato com a sua obra. Trata-se de Waldemar Henrique, pianista e compositor paraense, que pegava temas da cultura amazônica e transformava em músicas para piano, canto coral, solistas e orquestras de câmara.

Walter Freitas fala que a obra musical de Waldemar Henrique é extraordinária e serviu de inspiração poética e musical para muitos compositores e músicos da época, incluindo ele próprio. Além de modinhas e canções sobre as *Lendas Amazônicas*, o maestro (como era chamado), fazia, também, trilhas sonoras para peças de teatro. Freitas lembra que na década de 40, Waldemar Henrique participou da primeira versão de “A Casa da Viúva

⁹ Natural de Abaetetuba, no Pará, João de Jesus Paes Loureiro é poeta, escritor e professor de Estética, História da Arte e Cultura Amazônica, na Universidade Federal do Pará. Possui diversas obras literárias publicadas e premiadas e tem parcerias com vários compositores paraenses, em obras musicais registradas fonograficamente.

¹⁰ O poeta Ruy Barata e seu filho (e parceiro musical) Paulo André Barata foram os principais responsáveis por canções que fizeram com que a cantora Fafá de Belém despontasse no cenário artístico nacional. Entre suas composições, destacam-se: “Indauê Tupã”, “Esse Rio é Minha Rua”, “Tamba Tajá”, “Pauapixuna”, “Foi Assim”, “Noite de Paricá”, “Nativo”, “Paranatinga” e “Pacará”.

Costa” (texto de Antonio Tavernard)¹¹, compondo todas as canções do espetáculo. Mais tarde, na década de 70, Freitas relata que chegou a assistir outro espetáculo de teatro: “Coronel de Macambira”, dirigido por Cláudio Barradas¹², cuja trilha sonora era de autoria, mais uma vez, de Waldemar Henrique. A cantora lírica paraense Márcia Aliverti, (2003), em sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, fala da obra do compositor:

A música regional de Waldemar Henrique é resultado de uma concepção composicional que não tem por objetivo um produto final de aparência grandiosa. Sua maneira de retratar sua terra é simples e direta, embora sempre impregnada de poesia. Por este motivo, ele é considerado tão fiel no seu registro. Apesar de retratar motivos regionais nas suas lendas amazônicas, Waldemar Henrique sempre usou temas próprios e, mesmo valendo-se de muitas figurações rítmicas regionais, utilizou-as sem exageros. (ALIVERTI, 2003, pág. 307).

O maestro paraense Waldemar Henrique¹³ viveu uma existência de 90 anos, durante o século XX, pois nasceu em 1905 e faleceu em 1995. Por conta de sua formação musical erudita, tinha grande influência e amizade, junto aos professores das escolas de música, em especial ao Conservatório Carlos Gomes, de Belém do Pará. Conservatório este, que, por ser a única escola de música da cidade, era frequentado somente por uma elite social, o que resultava, obviamente, em uma elite musical. Ou seja, nesta época, apenas as classes privilegiadas economicamente (a classe média e a classe média alta) tinham acesso ao ensino da música, em Belém.

Para Walter Freitas, a vantagem midiática que tinha Waldemar Henrique, era a total aceitação de seu trabalho musical, junto aos “fazedores de opinião” da época, que, segundo ele, eram os estudantes e professores de música e os regentes de coros e/ou corais, da cidade. Freitas reconhece a genialidade do maestro, mas levanta uma questão polêmica, quanto à

¹¹ - Antonio Tavernard nasceu no dia 10 de outubro de 1908, no mês do Círio de Nazaré e por isso foi batizado com o nome de Antônio de Nazareth Frazão Tavernard. Foi um dos redatores da revista *A Semana*, uma das mais importantes a circular em Belém, na década de 1930. Tavernard foi jornalista, dramaturgo e compositor, além de poeta lírico. Falando de amor, morte e esperança, morreu em 1936. (*Blog Academia dos Poetas Paraenses*, 26-10-2009).

¹² Claudio Barradas: ator e diretor consagrado, que empresta o seu nome a um teatro na cidade. Com prêmios nacionais e internacionais, é um dos principais elementos representativos da arte cênica do Pará. (*Blog Jornal do Feio*, 24-04-2011).

¹³ Foi na capital do Estado do Pará, que nasceu Waldemar Henrique da Costa Pereira, no dia 15 de fevereiro de 1905, a cidade vivendo e manifestando os ares de modernidade, cercada pelo rio e pela gigantesca floresta amazônica. Lugar com os traços característicos de lugar que cresce e paulatinamente *constrói* a cidade. Edificações que se levantam, cenários que se transformam. Leon Righini, por meio de litografias, nos possibilita pensá-la no século XIX e atentarmos para a paisagem e o cotidiano citadino que se formava. Quando Waldemar nasceu era do comércio da borracha que a elite local retirava os necessários recursos para o luxo e as tantas modificações urbanas que a cidade pôde receber. A Amazônia que se revela em Waldemar Henrique, ora é de traços que remetem à cidade e seus costumes, ora é de vivência que nos remete à mata, à natureza. Significados que mudam na Amazônia (DIAS, 2009, pág. 29).

difusão e divulgação de seu nome e de sua obra musical, no Pará. É algo que ele classifica como “lógica paraense”, que significa valorizar o que veio patentado como uma estória de esforço externo. E para ele, Waldemar Henrique passou por todo este processo: estudou fora, no Rio de Janeiro, morou em Portugal e fez diversas apresentações musicais pelo Brasil afora, ao lado de sua irmã, a cantora Mara Costa Pereira. Por conta disso, ao retornar para sua terra natal, foi recebido de braços abertos pela elite musical, que era ligada ao Conservatório de música “Carlos Gomes”.

Freitas não está errado em sua argumentação! Em pesquisas realizadas nos jornais paraenses¹⁴, das décadas anteriores a 1980, constatamos a hegemonia de uma elite social na cidade, que se preocupava em divulgar o nome, ou os nomes, de filho(a)s de médicos, advogados e/ou políticos importantes, que estavam estudando e se aprimorando profissionalmente fora de Belém ou, até mesmo, fora do Brasil.

No exterior, os locais mais escolhidos, na época, eram os países da Europa. No Brasil, a cidade escolhida era, sem sombra de dúvida, o Rio de Janeiro. Isto está bem claro quando lemos a coluna social de “Pierre Beltrand”, colunista do jornal “*A Província do Pará*”, neste período. Quando este jornalista iniciou sua coluna social em “*A Província do Pará*”, na década de 60, todas as notícias referentes a eventos sociais e artísticos da cidade, que antes espalhavam-se nas muitas páginas do jornal, ficaram restritas à sua coluna. E, fazendo uma comparação, não há como negar que o modelo de jornalismo na página de Pierre Beltrand, era, de fato (ou tentava ser), uma cópia do modelo de coluna social do jornal “*O Globo*”, protagonizada pelo jornalista Ibraim Sued, radicado no Rio de Janeiro. Ou seja, em curtas, mas não grossas palavras, o jornal “*A Província do Pará*”, acabava por mostrar o quanto, realmente, Belém (que no século XIX era a antiga província do Grão-Pará), continuou (ou será que continua?) sendo uma Província, não somente de Portugal, como também de outra capital brasileira. Seria ela uma província do Rio de Janeiro, que, afinal, foi a antiga Corte do Império Português, no Brasil? A autora do livro “*A Belle Époque Amazônica*”, Ana Maria Daou (2000), explica que o grande fluxo de viagens e partidas do povo do Pará e do Amazonas, para outros lugares, foi resultado de uma intensificação das navegações, nas metrópoles da Amazônia:

¹⁴ A transformação radical pela qual Belém passou estendeu-se ainda por toda a primeira década do século XX, de modo que a renovação urbana concretizada pelos engenheiros republicanos e o cosmopolitismo facilitado pela intensificação da exportação promoveram, pelo menos entre os paraenses, a sensação de que Belém era uma das melhores cidades do Brasil. Era indiscutível a prosperidade visível nas ruas, na monumentalidade das avenidas e a euforia retratada na agenda dos acontecimentos culturais e sociais, conforme registravam os jornais. (DAOU, 2000, pág. 30).

Para o Barão de Marajó, um notável benefício promovido pela navegação foi a “melhoria dos costumes”; era surpreendente, comentava, a quantidade de pessoas que deixavam o Amazonas e o Pará, para viajar pela Europa e o número daqueles que, vindos do Velho Continente, visitavam o norte do Brasil. Para o Barão, era graças à navegação que numerosas crianças nascidas na Amazônia eram educadas no Rio de Janeiro, na França, em Portugal, na Alemanha e na Inglaterra. Os periódicos de Manaus e de Belém sempre anunciavam a chegada ou a partida de filhos das famílias de renome para os estudos “fora”. (DAOU, 2000, pág. 15).

De todo modo, é preciso valorizar o legado artístico, inestimável, que Waldemar Henrique deixou como herança, aos paraenses. Além de sua extensa produção musical, o maestro foi diretor do Teatro da Paz¹⁵ durante quinze anos, de 1966 a 1981, fato que consolidou, com toda a certeza, seu nome e sua importância no cenário artístico local.

Waldemar Henrique deixou legado artístico que vai do popular ao erudito, impregnado de motivos amazônicos. Filho de descendente de portugueses e de uma índia, ainda na infância viajou pelo interior da Amazônia, absorvendo elementos da cultura e do folclore, influências decisivas na sua obra musical. No Rio de Janeiro, trabalhou em teatros, cassinos e emissoras de rádio. Em 1966 voltou ao Pará e dirigiu, durante 15 anos, o Teatro da Paz, que foi sua morada até seu último dia de vida. (*Jornal “O Impacto”, online*, 15 de fevereiro de 2011).

É fato que esta apropriação da cultura popular, para se fundir com a cultura erudita (neste caso, com a *música* erudita) foi a tônica do trabalho musical de Waldemar Henrique. Na verdade, outros dois grandes nomes da arte brasileira já haviam bebido na fonte amazônica, extraíndo a cultura da região, para compor suas obras: Villa Lobos e Mário de Andrade! Heitor Villa Lobos (que foi pesquisador e compositor de música erudita) viajou por todo o Brasil, recolhendo elementos culturais variados, para que sua obra tivesse uma característica forte, representativa, de sua terra. E Mário de Andrade (que também teve suas pesquisas em música) é outro exemplo. Isto está claro em sua obra épica literária 'Macunaíma'. Na música, Jesus Martin Barbero (1997) declara não lembrar de outro país da América Latina (a não ser o Brasil), onde a música permitiu expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir:

O projeto do nacionalismo musical opera sobre um eixo interior e outro exterior. O estabelecimento de uma “faixa de isolamento” que separa

¹⁵O Teatro da Paz é símbolo da *Belle Époque* e marco histórico e arquitetônico de Belém. Fundado no período áureo do Ciclo da Borracha, na época o governo da Província contratou o engenheiro militar José Tibúrcio de Magalhães, para dar início ao projeto arquitetônico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália), com decoração e pintura dos italianos Domenico D’Angelis e Capranezi. (*Jornal “O Impacto”, online*, 15 de fevereiro de 2011).

nitidamente a boa música popular – a folclórica, ou seja, aquela que é praticada no campo – da ruim, a música comercializada e estrangeirizante que é feita na cidade. E o exterior: proporcionar ao mundo civilizado uma música que, refletindo a nacionalidade possa ser ouvida sem estranhamento, música que só poderá resultar da “síntese” entre o melhor do folclore local e o melhor da tradição erudita européia. A música de Villa Lobos será a mais esplêndida realização desse projeto. (BARBERO, 1997, pág. 240).

Além do popular e do erudito, não se pode esquecer do folclore e da tradição do boi-bumbá (elemento cultural muito forte na lembrança de Freitas), que na quadra junina sempre saía em cortejo, pelas ruas da cidade: “o desfile de bois- bumbás nas ruas, os terreiros de boi, as pastorinhas e os pássaros (autos juninos) eram comuns na Sacramenta, bairro da periferia de Belém”. (BORGES, 2009, pág. 18). Em suma: a criação musical e a práxis de uma arte e de uma cultura amazônica (ou aquilo que é identificada como amazônica) e que representa a região em sua absoluta diversidade, chegou até Walter Freitas através de cantos, danças, ritmos e sonoridades infinitas, além das existências poéticas de compositores, autores, músicos e intérpretes que, com suas obras artísticas (midiáticas ou não) tradicionais, folclóricas, populares, tendem a representar o universo ‘libertário’ da floresta amazônica.

Em meio ao erudito e ao popular e tão popular quanto erudito, Walter Freitas tornou-se, então, um compositor cuja melodia tem muito de sonorização formal, do som vocal a serviço da música. Em várias passagens, em sua obra, os sentidos concretos estão perpassados por estas sonoridades, por estas experimentações fonéticas, por um trabalho primoroso de conexão lingüística em relação à sonoridade musical. Há também os ‘poemas gráficos’, em que os neologismos se formam a partir de interferências das palavras, umas sobre as outras, costuras de sons, etc. E é nesse instante do autor, que misturam-se aqui o amazônico, o africano, o indígena e os europeus colonizadores. E não dá para falar, nunca, que a obra de Walter Freitas pretendeu, em algum momento, ser regional ou regionalista. Ao contrário, ela tem essa pulsação de universalidade que toda obra procura ou deveria procurar ter. Um paralelo, uma concepção, um delineio, um traçado entre lutas populares diversas. Walter Freitas se lança a esta aventura, talvez pioneira na Amazônia, de entrelaçar raças, ritmos, experimentações.

1.3– O Ator, o Dramaturgo e o Diretor de Teatro

Desenvolver pesquisas e experimentações na área das artes cênicas passou a fazer parte (também) da vida de Walter Freitas, desde 1973, quando fundou o GRUTABE (Grupo de Teatro Amador de Belém), em parceria com o também dramaturgo e diretor teatral paraense Ramon Stergmann, alguém de quem o nosso autor ainda falará muito, durante toda a sua existência. Este grupo durou apenas três anos e em seu lugar surgiu o “Maromba”, que, de 1976 a 1983 serviu de palco de experiências teatrais, onde Freitas foi desde contra regra a ator, dramaturgo, diretor musical e diretor artístico e geral dos espetáculos montados e apresentados na época. Para ele, era imprescindível aproveitar os talentos que ia descobrindo em si mesmo, de poder mesclar música, teatro, dança, literatura, num só núcleo, numa só fonte criadora. Em entrevista concedida à *Gostonomia*, ele explica:

Para mim, isso era mais do que uma capacidade individual: era a perspectiva de um desenvolvimento físico e mental para a humanidade, era um passo à frente, era uma descoberta que me desassossejava, porque parecia ser muito antipática aos olhos dos outros, por causa de suas implicações muito pouco modestas, por causa de um ar de superioridade que essa atitude podia passar para as pessoas, no momento em que eu afirmava que tinha capacidade para fechar vários formatos em várias linguagens ao mesmo tempo. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012).

Neste período, vieram as primeiras montagens de textos para o teatro: “Tijuco, Leito de Amores”, “Leva Longe”, “Meu Berro Boi”, “Marajó”, “Quintino, o Outro Lado da Sacanagem” e “Fiau, Babau!”. Em “Tijuco, Leito de Amores” (espetáculo que foi ensaiado, mas não chegou a ser apresentado ao público), Freitas compôs a trilha sonora e fez a direção musical. Entretanto, acabou se envolvendo, também, na adaptação do texto. “Leva Longe” é um texto que trata de uma temática social, política e rural. Neste, Walter Freitas também trabalhou na direção musical, mas aproveitou para se lançar como ator, interpretando um dos personagens da trama. O texto de “Meu Berro Boi” é poético (todo em versos) e foi resultado de uma colagem de dois textos diferentes: um de Freitas (segundo ele, metafórico e experimental, do ponto de vista sonoro e linguístico) e o outro de Ramon Stergmann, (que aborda a questão do gado, do boi). Um trabalho que, segundo o nosso autor, significou um avanço no sentido cênico e visual, resultando em uma experiência teatral magnífica, para a época. Sobre a proposta de unir os textos, feita por Ramon Stergmann, Freitas declara:

Sua ousadia foi tratar dois grandes poemas isolados como um texto teatral único, fazendo o recorte dos versos como se fossem falas, para que fossem ditos à guisa de diálogos, num grande fingimento que demonstra o quanto Ramon Stergmann trabalhava esse jogo, essa ludicidade. Chamou quatro atores exemplares, Sidney Ribeiro, Romualdo Rodrigues, Miguel Marinho e Marquinhos Maranhão, que assinou a coreografia – na verdade concebida pelo próprio Ramon com a ajuda do coletivo do elenco – e me entregou a direção musical. (ENSAIO GERAL, vol. 3, No 5, jan-jul 2011, pág. 224).

“Marajó” é uma adaptação do romance homônimo de Dalcídio Jurandir. Walter Freitas, ao se engajar na linguagem do escritor paraense, procurou, mais uma vez, trabalhar o teatro com uma visão experimental. “Então está preservada a história (ou histórias), digamos assim, contadas pelo Dalcídio, com todas as suas imbricações, todos os seus vieses, toda a sua pujança literária, mas abre espaço para o teatro se realizar”. (BORGES, 2009, pág. 27). Em “Quintino, o Outro Lado da Sacanagem”, o texto não é de Freitas, mas, a convite do Grupo de Teatro “Cena Aberta”, ele assinou novamente a trilha sonora e a direção musical do espetáculo. Já o “Fiau, Babau!”, texto de sua autoria que fala das festas e folguedos tradicionais, materializados na criação dos Pássaros Juninos¹⁶, foi publicado em 1986, pela Secretaria Municipal de Cultura de Belém (SEMEC).

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 XX, e a proibição do 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. (BORGES, 2009, pág. 29).

Estes fatos que o autor relata acima, estão relacionados aos encontros violentos entre os Bois, pelas ruas de Belém. Freitas lembra que haviam batalhas campais entre os brincantes rivais, o que levou à proibição dos bois, de saírem dos “currais”. Por conta disso, os bois eram “presos” e depois tiveram que se restringir aos locais de ensaio ou aos “currais” de apresentação. Ou seja, a brincadeira, que era de rua, também ficou restrita e, em decorrência de tal situação, os Pássaros se fortaleceram (ou teriam surgido) como alternativa popular das brincadeiras de rua. Mas o autor ainda tem outra explicação a respeito da manifestação tradicional do “Boi-bumbá” estar em vias de extinção, hoje, em Belém e em todo o estado do Pará. Para ele, houve uma interveniência dos artistas populares, que, na

¹⁶ Segundo definição publicada no *Jornal Diário Online*, O Pássaro Junino, auto popular de Belém do Pará, seria: uma miscelânea de melodrama, comédia de costumes, romance folhetinesco, teatro de novela, ópera e espetáculo de dança, encenada por tipos inventados pelo povo. (*Jornal Diário online*, 25-06-2012).

década de 80, sonharam e decidiram ser “amos de boi”. Alguns transformaram tal estereótipo em seu projeto de vida (e até em seu meio de vida) e no *modus operandi* de suas carreiras artísticas. Walter Freitas concorda que isso, mais a enxurrada de grupos “Parafolclóricos”¹⁷ é que acabaram (ou, pelo menos, quase acabaram) com o boi-bumbá tradicional de Belém do Pará.

Há um fato importante (que vale a pena destacar aqui), com relação ao folgado popular do Boi-bumbá, em Belém. Trata-se de um grupo que não pode ser esquecido, pois já faz parte do cenário artístico e popular da cidade há 25 anos, desde que foi criado, em 1987. Chama-se “Arraial do Pavulagem”. A este grupo, Freitas o define, também, como *Parafolclórico*, pois, além de não manter a tradição do Boi-bumbá da década de 60, conseguiu transformar-se em um evento completamente midiático, em face do espaço que ocupa na mídia local, o que resulta em grande e expressivo número de brincantes que o acompanham, quando acontece o seu famoso “Arrastão do Pavulagem”. É um grupo que tem vários CDS gravados e lançados ao público regional e nacional e que hoje conta com apoio de leis de incentivo à cultura, do governo do estado do Pará e do governo federal.

O Arraial do Pavulagem é um grupo musical paraense que trabalha com a rítmica da música tradicional produzida na Amazônia brasileira. Já lançou sete discos e fez dezenas de shows pelo Brasil afora. Em 2003 criou o Instituto Arraial do Pavulagem, organização da sociedade civil autônoma, sem fins lucrativos, para desenvolver ações de educação cultural. Em 2009 passou a Ponto de Cultura Arraial do Saber e hoje faz parte do programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. (*Jornal O Diário do Pará, online, 12-06-2011*).

E assim, percebe-se a dinâmica social de Belém do Pará, quando a lógica de uma realidade global começa a interferir no modo de ser de sua cultura popular, em que as tradições começam a ser transformadas, re-criadas e re-elaboradas. Sobre este assunto, Jerusa Pires Ferreira (2003) tem uma máxima, publicada no texto *Oralidades, Mídias, Culturas Populares*: “assim, as culturas mais tradicionais se ajustam a novos ritmos sociais e culturais, criam outras marcas, se mediatizam, ou seja, passam pelos mais diversos suportes e meios transmissivos” (FERREIRA, *Revista SESC*, no 2, São Paulo, agosto de 2003, pág. 40).

Voltando aos textos de Walter Freitas, escritos para o teatro, um deles merece destaque, pela temática que aborda a questão ambiental e por ter sido encenado em Paris, por

¹⁷ Alguns Antropólogos afirmam que as manifestações populares tradicionais, caracterizadas como folclore, estão se extinguindo em face da industrialização e da modernidade. Em seu lugar, tem surgido diversos grupos que procuram reproduzir hábitos, costumes, danças, músicas, numa tentativa de representar o folclore das regiões. Estes grupos são, então, chamados de ‘Parafolclóricos’.

uma companhia francesa: “A Cuia Mágica”. Como bem explica o autor (FREITAS, 2004, pág. 2), lançando mão do realismo fantástico, este texto procura colocar a discussão sobre a água de um ponto de vista menos local do que seria de se esperar de um escritor amazônico, para abordar o problema a partir do enfoque humanista e social, com desejo de entender o que será o planeta, em 50 ou 100 anos e de que forma as nações se relacionarão entre si. O espetáculo tem apenas dois personagens: um menino de 7 anos e um velho de 120 anos, que contracenam o tempo todo, em diálogos sobre o que representa a água para a humanidade, não como posse de um grupo, mas como um bem desejável para concretizar o conforto, o bem-estar e a felicidade de todos, independente de sua origem, raça, nacionalidade ou credo. “A Cuia Mágica”, ou “Comedies de L’eau”, foi também publicado em edição bilíngue, em 2005, número 9, da revista francesa “*La Revue de La Gare*”.

É bem verdade que há, neste texto, uma relação entre o meio ambiente e histórias contadas na Amazônia, mas numa interpretação que caberia em qualquer lugar ou cultura. Mas vale destacar a importância da construção de um texto de temática ambiental, partindo do imaginário amazônico (onde tudo não passou de uma fantasia de criança, alimentada pelo avô espertalhão). A posição do personagem “velho”, demonstra a especulação diante da apropriação dos espaços livres, naturais, e o controle do acesso diante do pagamento por isso, tipo: resorts, condomínios fechados de luxo, praias particulares, fontes de água naturais, que ficam em propriedades particulares e que as pessoas só tem acesso diante do pagamento. O velho, o avô, faz um papel dúbio: manipula a possibilidade de ter o controle das águas e com isso, o poder; e, apesar da sapiência, o velho mostra-se “mesquinho”, “agourento”, “maniqueísta” e “ambicioso”. O personagem “menino” fica confuso, mas acredita que a atitude do velho não é correta. O texto mostra um jogo onde há o choque de geração, de cultura, de valores. Por último, o texto se esclarece, quando o menino descobre que tudo não passou de uma história fantástica, surreal, onde o velho confirma que a seca do rio é só o “período da seca ou a maré baixa”. O velho, na verdade, surge (neste texto memorável de Walter Freitas) como um grande “fausto”, que vai se apoderar da cuia e manipular o controle das águas. Será que é isso mesmo? É o que veremos, mais na frente!

OLIVEIRA (2002, pág. 49) diz que a constituição federal brasileira, de 1988, recepcionou e ampliou o conceito de meio ambiente, estabelecido pela Lei 6.938, na medida em que estabelece que este é um direito de todos. No artigo 225, consta que todos tem direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, “bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo, para as presentes e futuras gerações”. Freitas sabe que não há como tentar resolver os

problemas ambientais de forma isolada, uma vez que estes são sistêmicos e, portanto, estão interligados. Sabe também que o capitalismo prevalece (na maior parte do tempo) e assim favorece, portanto, uma expansão econômica, ao invés de uma justa conservação ecológica. Freitas não considera o ser humano como uma entidade separada da noção de natureza e cultura! Assim como Edgar Morin, que, em *“O Paradigma Perdido: a Natureza Humana”*, desenvolve uma concepção de meio ambiente, onde a natureza não é desordem, passividade, meio amorfo: “é uma totalidade complexa. O homem não é uma entidade isolada em relação a essa totalidade complexa; é um sistema aberto, com relação a essa autonomia-dependência organizadora no seio de um ecossistema”. (MORIN, 1973, pág. 27).

Outro texto curioso da dramaturgia de Walter Freitas, que ainda não foi encenado, nem tampouco publicado, mas é de grande importância literária, digamos assim, para a região amazônica, é “Os Escondidos de Deus”. Neste texto, o autor parte de um fato real - o sermão realizado pelo Padre Antonio Vieira, em 1656, na igreja da Matriz, em Belém - para criar a sua narrativa ficcional. O tema do sermão de Antonio Vieira abordou a sorte de não se ter encontrado as minas de ouro e prata no Pará. Freitas, então, indaga: Quem saberia, então, de que de fato um eldorado escondia-se nas entranhas da terra paraense? E quem ousaria adiantar as desgraças que sua descoberta futura acarretaria? Walter Freitas diz que o sermão do Padre¹⁸ é de alívio, mas a história logrou contraditar – ao mesmo tempo em que corroborava seus ensinamentos – a certeza de uma pobre e feliz espiritualidade. É, portanto, dessa dupla base que se nutre o texto “Os Escondidos de Deus”: mazelas e ganhos temporais e espirituais em sua permanente peleja.

Em “Os Escondidos de Deus”, Walter Freitas partiu de duas narrativas lendárias a respeito de Vieira – a da sabedoria entregue a ele na juventude por Nossa Senhora e a do auxílio de um Anjo ao menino uma vez perdido no caminho da escola – para encaixar, fundindo-as, o argumento que se segue. O fruto é uma narrativa, o mais possível densa, acerca de opressão e cobiça nas terras do Grão-Pará, não naquele mesmo instante, apenas, mas através de sua história. Gira em torno de um encontro entre outro Antonio, um menino escravo, e aquele Anjo que o vem resgatar, na oportunidade da “expectativa de nossa gente

¹⁸ Sobre este assunto, os famosos sermões do padre Antonio Vieira, nos anos de 1600, assim como a catequese jesuítica imposta aos índios, por volta de 1549, no Brasil, Eduardo Viveiros de Castro (2002), relata em *“A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de Antropologia”*, que: “o problema dos índios, decidiram os padres, não residia no entendimento, aliás ágil e agudo, mas nas outras duas potências da alma: a memória e a vontade, fracas, remissas. Do mesmo modo, o obstáculo a superar não era a presença de uma doutrina inimiga, mas o que Vieira descrevia como “as ações e costumes bárbaros da gentildade” – canibalismo e guerra de vingança, bebedeiras, poliginia, nudez, ausência de autoridade centralizada e de implantação territorial estável -, e que os primeiros jesuítas rotulavam mais simplesmente de “maus costumes”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, pág. 188).

pelas riquezas”, diz Freitas, assim como da reprimenda do Padre a seus malefícios. A intenção, porém, ao final (segundo o autor), é que, retirados os adornos conceituais, possa-se lê-la sem pejo de encontrar uma história carregada de movimento, conflitos, interesse, drama, paixão, tragédia e, também, um certo humor, sem lhe acrescentar ainda a marca das grandes linhas da cultura amazônica, mas com o cuidado de delinear o entrechoque das influências européias, negras e indígenas, que se mesclariam pelo futuro adentro para imprimir seu resultado nas páginas da História.

Dois libretos de óperas foram escritas e lançadas ao público em 2002 e 2003, por Walter Freitas. São elas: “Henereá, Lendas Amazônicas” e “DeZmemórias”, textos em que o autor se aventura em mais uma linguagem cênica: a ópera, que ele conceitua carinhosamente como “Óperas Caboclas”, por se tratar de temas caboclos, amazônicos. Para ele, a denominação é simpática e não tem a intenção de reduzir a sua importância, mas, “ao contrário, por se tratar de uma ampliação de objetivos e de horizontes artísticos”. (BORGES, 2009, pág. 34).

“Hanereá, Lendas Amazônicas” é também toda escrita em versos, onde o autor aproveita para utilizar mais alternativas de métricas, “sempre mantendo a lógica, que considera importante, de relacioná-las com a origem e/ou o caráter das personagens”. (BORGES, 2009, pág. 32). O texto apresenta dezesseis lendas amazônicas, iniciando com a lenda sobre “a origem da noite”, do “povo Maué”, do Amazonas, cuja estória acontece depois que uma “cabaça” é quebrada, fazendo com que a noite se espalhe pelo mundo afora. Depois disso, as outras lendas vão acontecendo e tecendo suas tramas, até chegar na lenda do Uirapuru, para finalizar a ópera.

Hanêreá é uma contação de histórias. Na realidade, a história do aparecimento da noite (uma narrativa que existe em quase todas as culturas do planeta) pela ótica dos Maué. A cabaça na qual estava presa se quebra e a noite se abate sobre a tribo, fazendo com que fujam todos apavorados. Nesse percurso se revelam as outras lendas. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012).

A natureza (mais uma vez) é a base da construção, da superestrutura do texto da ópera cabocla “DeZmemórias”, de Walter Freitas. Nesta obra, o autor traz de volta o seringueiro Chico Mendes (que se tornou símbolo de resistência das lutas pela Amazônia) como personagem principal e aproveita para fazer recortes na exuberância e/ou na miséria amazônica, se permitindo a reflexões críticas sobre esta realidade. Vale lembrar que a abordagem de Freitas com relação à manifestação de Chico Mendes enquanto um herói da

resistência, um herói da defesa da floresta, do homem, perpassa, também, pelas lendas amazônicas. No texto, ele consegue perceber e estender essa dimensão social, através das lendas. A frase “aspira a seguir um rastro de denúncias”, no prefácio do livro, nos lembra que, depois de Chico Mendes, outras pessoas seguiram esta mesma linha de defesa da floresta, de defesa dos trabalhadores excluídos, dos despercebidos. Sendo assim, será *DeZmemórias* um texto que, por certo, vai contaminar ainda mais este processo de resistência? Segundo Walter Freitas, lembrar é resistir! Lembrar; e não esquecer! Lembrar, no sentido de que a imagem, a atitude do seringueiro ainda está (e não pode ser esquecida) na memória das pessoas. E por isso, ele é uma referência, enquanto sujeito que dedicou e arriscou a sua vida em nome de uma missão: ser defensor e denunciador de crimes na Amazônia!

Sobre o debate “Cultura é Memória”, ou cultura e memória x esquecimento, Jerusa Pires Ferreira (1994-1995), em um artigo publicado na *Revista USP*, destaca o que afirmou o semiótico Iuri Lotman, sobre a cultura, em essência, se dirigir contra o esquecimento. “Seu pensamento parece estar muitas vezes partindo de uma dialética, que, aliás, tem preocupado muitos pensadores da Cultura e da Arte: a memória e sua contrapartida, o esquecimento”. (*Revista da USP*, dezembro-fevereiro, 1995, pág. 117). E, ao falar do grande texto da memória, lembra das palavras de Paul Zumthor:

O próprio Paul Zumthor nos fala de uma energia imemorial e se aproxima bastante de Lotman, ao seguir os modos pelos quais a comunidade expulsa os elementos indesejáveis e, mais claramente, ele nos lembra que os dois semióticos, esboçando os princípios de uma tipologia da cultura, enfatizam 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. (*Revista da USP*, 1995, pág. 117).

Vimos aqui, o quanto a dramaturgia de Walter Freitas é marcada por caminhos de inúmeras experimentações, unindo as linguagens da música, da dança, da performance e do texto poético para o teatro. Ao experimentar os diálogos escritos em versos, Freitas consegue fazer uso de várias métricas, com versos de até cinco, seis e sete sílabas. Além de escrever os textos, escreve as trilhas sonoras, dirige os atores e até participa como ator e encenador dos espetáculos que ele mesmo escreve. São experiências “riquíssimas”, como ele mesmo diz, sendo esse o grande e delicioso fruto, a experiência radical de mistura das linguagens e de suas possibilidades enquanto artista. Ser dramaturgo, para Walter Freitas, é gostar de contar histórias, é gostar de fazer rir e de fazer chorar. É ter o gosto, também, de mudar a realidade, para que ela se torne uma realidade cênica, da qual ele pode fazer o que bem entender, a partir

de sua perspectiva pessoal e de uma possibilidade de relação com uma platéia hipotética. É gostar, portanto, de dominar destinos.

Acho que o escritor gosta de ser escritor, sinceramente, pelo poder que adquire ante a realidade ou realidades sobre a qual ele se debruça. É este poder que nos retém por tanto tempo e muitas vezes sem usufruto algum. Ser dramaturgo, portanto, é gostar de ter o domínio sobre esse universo, gostar de brincar com personagens, acompanhar sua trajetória e descobrir de onde vêm, por onde caminham e que destinação vão ter ao final. Mais que tudo isso, é o gosto de pensar ou sentir que essas pessoas que povoam minha cabeça não possuem de fato uma destinação, após o final de um texto, mas que, como alguém que morre, na realidade, continuam existindo em algum lugar, alhures, com um destino que ninguém sabe qual é ou será. Acho que o mais desafiador na dramaturgia é preparar, em uma hora, pouco mais ou pouco menos, aqueles personagens para viverem esse depois que nunca será escrito, lido, interpretado ou visto. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012).

Que “Hamlet” é um texto clássico da dramaturgia inglesa, escrito em versos e prosa, no final do século XVI, por William Shakespeare, um dos mais famosos e influentes dramaturgos do mundo, todos sabem! Ou, se não sabem, deveriam saber! Mas, o que ninguém saberia, era que um grupo de teatro de Belém do Pará, de nome “Cuíra”, iria encenar um espetáculo ousado, misturando um texto clássico com outro adaptado, sob o viés de uma regionalização amazônica. Foi assim que aconteceu “Hamlet, Um Extrato de Nós”, no ano de 2002, com adaptação do texto feita por Edyr Augusto Proença¹⁹ e o espetáculo dirigido pelo ator Cacá de Carvalho²⁰. E que nome, na cidade de Belém, seria o mais indicado para compor a trilha sonora e fazer a direção musical de um espetáculo grandioso como este, que, por decisão da direção cênica, teria que incorporar aspectos do “Marambiré”²¹, de Alenquer, ou de Alter-do-Chão, em Santarém, no Pará? Walter Freitas, é claro! Somente ele, com suas inserções em teatro experimental, seria capaz de pegar elementos regionais (amazônicos) e cotejar esses dados com a natureza clássica do texto e dos elementos que lá estavam, há séculos! João de Jesus Paes Loureiro (1995), em “*Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário*”, diz que em todas as fontes, há referências às origens do Marambiré, no Pacoval de Alenquer.

¹⁹ Edyr Augusto Proença é radialista, jornalista, dramaturgo, cronista e romancista paraense.

²⁰ Carlos Augusto Carvalho Pereira, ou Cacá de Carvalho, nascido e criado em Belém do Pará, é ator de teatro, cinema e televisão, tendo atuado em novelas brasileiras, como: *Belíssima*, *Torre de Babel* e *Renascer* e séries de TV, como “*A Pedra do Reino*”. No cinema nacional participou de diversos filmes; e no teatro participou de importantes monólogos baseados na obra do escritor italiano Luigi Pirandello, Prêmio Nobel de Literatura.

²¹ Criação espontânea na vida cultural da comunidade do Pacoval, no município de Alenquer – localizado na margem esquerda do rio Amazonas, na microrregião do Médio Amazonas paraense - o Marambiré é uma expressão de marcante beleza visual, religiosidade e arte. (LOUREIRO, 1995, pág. 148).

Durante muitos anos esses negros refugiados evitaram o contato com o branco e o caboclo, quer dizer, isolaram-se da miscigenação, preservando suas crenças e um sistema de vida. Mantiveram, com isso, uma duradoura integridade racial. Alcançados pela catequese dos missionários católicos, seus habitantes absorveram sincreticamente o cristianismo, aproximaram-se da cidade de Alenquer, espalhando-se em pequenos aldeamentos, restando os negros mais velhos e suas famílias no vilarejo do Pacoval. Ali é festejado São Benedito – o Santo Preto – na época dos Santos Reis, durante o qual, os negros promovem as manifestações do reisado, da congada e do marambiré, trazido e ensinado pelos “pretos velhos”. (LOUREIRO, 1995, pág. 149).

Para o espetáculo, Freitas compôs uma abertura (Réquiem para um Rei Negro), uma Ave Maria a quatro vozes, sobre o texto clássico, em latim: *ave, maria, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, benedictus fructus ventris tuo jesu / santa maria, mater dei, ora pro nobis, peccatoribus, nunc et in ora mortis nostre, amen*; e um hino a São Benedito, sem letra, cantado guturalmente pelos atores (hum hum hum) e com pequenos trechos em La La La! Este hino marca a hora em que o rei confessa o assassinato do irmão, dentro da igreja. Logo depois, a Ave Maria marca a entrada do Hamlet e seu desespero, ao ter certeza da traição de seu tio e padrasto e de sua própria mãe. Esta sequência se passa toda no interior de uma igreja. Walter Freitas nos conta que a relação do texto, da realeza dinamarquesa com os reis do Marambiré foi uma idéia original do diretor de cena, o Cacá de Carvalho. Na realidade, a pulsação do Marambiré dentro do espetáculo acontece mais pela concatenação de elementos cênicos, porque a história de Shakespeare, na opinião de Freitas, é muito cruel, para ser tocada em paralelo com a realeza dos ximangos de Alenquer, no Pará. Para ele, não existe aí consonância textual, porque os reis do Marambiré são de uma negritude ‘tão pura’ (palavras dele!) e nem mesmo existe um auto, dentro da celebração dessa manifestação cultural e popular. Freitas acredita que a intenção do texto, na verdade, era criticar o governo, tecer uma crítica política aos governantes da época, no estado, usando o viés da realeza do Marambiré. Apenas isso! Por este motivo, a música é que ficou mesmo responsável, mais diretamente, por essa amarração, coisa que nosso autor compreendeu desde o início dos ensaios, embora nada tenha sido explicitamente falado a ele, nem pela direção, nem pela produção. Só restou a ele, então, procurar mesclar essa coisa da religiosidade católica tradicional com a musicalidade e teatralidade popular da Amazônia.

Esta foi, sem dúvida, uma das experiências mais marcantes de Walter Freitas, como compositor de trilha sonora e como diretor musical de espetáculos de teatro. Depois desse, que outro espetáculo admitiria a música com tamanha importância, na carreira artística de Freitas? Eu lhes digo: “Tambor de Água”! Neste, a música não mais participa como coadjuvante (como um suporte) e sim como parceira (protagonista), com igual importância

em termos de linguagem. Segundo Walter Freitas, foi um trabalho conjunto (apenas dois atores: ele e Alberto Silva Neto), que consistiu mais em pesquisa do que em encenação, com intensas trocas de experiências, nas áreas da música e do teatro. Nosso autor afirma que este foi um dos mais perfeitos espetáculos cênicos já montados (no ano de 2004) em Belém e no Brasil. Para ele, deveria se tornar de ‘repertório’, não sair nunca de cena, pois quebra uma série de convencionalidades ‘cênicas’ e estabelece novos formatos, novas propostas (entre elas, o fato de mesclar teatro, música, dança e ainda trabalhar sem um texto falado). Tanto é, que o próprio autor enfatiza que seus espetáculos posteriores sempre têm esse cuidado, o de não dar um passo atrás em relação ao “Tambor de Água”, de fazer algo que vá além dele. “Se noto que não é possível transcender o Tambor, em algum trabalho, prefiro não fazer”. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

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. (BORGES, 2009, pág. 33).

Walter Freitas procurou conhecer e aprender (para este espetáculo) vários mantras sânscritos, até encontrar aquele cuja sonoridade lhe pareceu mais indicada. Então pegou as frases escritas e fez uma adaptação para a métrica do boi-bumbá, cuja partitura (de boi) é da década de 1940. Não houve tradução, pois à melodia da toada se uniram as palavras do original sânscrito. Em verdade, o “Tambor de Água” levou o nosso artista a um estado criativo extremamente intenso, naquela junção de linguagens entre música, teatro, literatura, artes visuais, pesquisa de rua e uma literatura sem texto, pois não havia falas, embora os atores tenham lido muitos textos até chegarem à conclusão de que não precisavam de palavras; que executar essa idéia, no princípio aparentemente absurda, foi como encontrar algo que sempre esteve lá, esperando, uma pepita de criação. Para ele, foi maravilhoso sentir que as palavras se encaixavam e se ajustavam, ao ponto ‘absurdo’ de parecer natural. Freitas declara que neste espetáculo e durante os meses de ensaio e criação, seu corpo foi tomado por todo o processo e ainda hoje pode sentir aquela mesma vibração!

Em “*Escritura e Nomadismo*”, Paul Zumthor (2005), diz que certas performances são bastante difíceis de distinguir de representações teatrais. Para ele já existem, há alguns séculos, uma concepção de teatro que pressupõe um lugar determinado e fechado. “Mas a teatralização, em si mesma, não o exige; em casos extremos, pode consistir de uma recuperação dos ruídos naturais, integrados ao ato poético” (ZUMTHOR, 2005, pág. 91). Sobre a questão da manifestação da poesia oral, ele diz estar ligada, pelas suas próprias raízes, a uma *performance* concreta:

A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido. (ZUMTHOR, 2005, pág. 87).

Em “Tambor de Água” é o ator Walter Freitas, portanto, que se destaca, enquanto *performance*. Não mais o diretor musical, ou o autor de trilha sonora ou de texto, ou o diretor de cena. É, sim, o ator, aquele que se entrega à história e seus interlocutores; aquele que se entrega ao contato com os outros que irão cuidar (junto com ele) tanto da cena quanto da parte técnica; é aquele que se entrega (principalmente) a um incrível exercício de humildade. Como ele mesmo diz: “não acredito em atores soberbos. Ou são canastrões, ou fingem soberba para esconder a submissão que está intrinsecamente alojada no ato de interpretar”. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012).

Ser ator é, acima de tudo, confiar. Confiar no outro, que está do lado, à frente e atrás e, sobretudo, confiar em quem está acima, no seu deus, que naquele momento toma o nome de diretor. Quando vou ser ator, elejo o diretor, seja ele quem for, gênio ou incompetente, como o meu próprio deus e não desisto disso até a peça se tornar sucesso ou fracasso. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012).

Os mais recentes trabalhos do autor e artista paraense Walter Freitas, foram as montagens de “Fundo Reyno”, prêmio ‘Funarte’ de Teatro Myriam Muniz, em 2009/2010 e “Bandurra-Eh!”, patrocinado pela Oi/ Futuro, através da Lei Semear (programa de incentivo à cultura do estado do Pará), em 2010/2011. Nestes dois espetáculos, ele atua em todas as frentes: é dramaturgo, ator, autor de trilhas sonoras, diretor musical e diretor de cena. Porém, apesar de abarcar todas essas atividades (ao mesmo tempo), é o diretor de teatro, desta vez, que surge com maior importância, uma vez que é o mentor intelectual e o grande responsável pelo sucesso de tais textos complexos e espetáculos extremamente ousados. Para Freitas, dirigir, em teatro, tem a ver com a teatrologia oriental, onde o diretor é a autoridade máxima:

Dirigir, em teatro, sejamos francos, é mandar, mas sem susto; esse mandar passa por um longo processo de elaboração pessoal e de conjunto, por um afiamento de gume precioso, por um entendimento agudo das pessoas, de cada integrante daquele conjunto e da fórmula especial que se processa com a reunião de todos aqueles elementos: as pessoas, sua capacidade de interpretar, seu nível de entendimento da realidade, suas realidades antecedentes, suas perspectivas, seus desejos, seus crimes, suas necessidades, seus anseios, suas taras, etc. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

Na montagem de “Bandurra-Eh!”, Freitas conta que sentiu uma resistência, vinda da atriz paulista que trabalhou na peça. Segundo relata, a atriz duvidava que ele fosse capaz de conduzir uma pesquisa com oficinas de permeio em três linguagens e depois montar um espetáculo experimental, juntando teatro, dança, música e literatura, escrevendo um texto em versos, compondo as músicas, interpretando três personagens, orientando a coreografia, encenando a peça e dirigindo os atores. E foi exatamente isso que aconteceu!

O texto de “Bandurra-Eh!” é composto de três atos, um prólogo e um epílogo. Apenas duas atrizes jovens e um velho ator (como ele se autodenomina) interpretam os três personagens que saem de suas vilas, em determinada noite, para cumprir um destino e realizar um sonho: Maria Manadora, a Parteira (Juliana Abramides), João Moquebito, o Tocador de Bandurra (Marina Mota) e Geórgia Cupertina, a Rainha do Marierrê²² (Walter Freitas). Outros personagens são apenas citados no desenvolvimento da estória: a filha da parteira, o pai do bebê, Alaor, o irmão do tocador e o Rei do Marierrê. Todo escrito em versos, “Bandurra-Eh!” foi elaborado a partir de uma extensa pesquisa (realizada nas comunidades quilombolas de Juaba, Matias, Carapajó e Maú, no município de Cametá, no Pará), cuja trama gira em torno da “caixa sonora”, que, aberta, acaba libertando as pragas que se espalham pela pequena vila. “Bandurra-Eh!”, portanto, investiga a cultura quilombola, a presença negra na Amazônia! Walter Freitas afirma ser o Pará uma terra de raízes indígenas, mas diz que não se pode esquecer que é, também, terra de raízes africanas. E Bandurra é um instrumento europeu, mas que, segundo o nosso autor, os caboclos da floresta acabaram se apropriando do instrumento, para tocar. No entanto, ele lamenta: “só que essa cultura, que resistiu por tanto tempo, está prestes a cair no esquecimento, pois a geração dos velhos artesãos que produzia e tocava a bandurra está morrendo, sem que a tradição se renove”. (*Jornal O Diário do Pará, online*, 23-02-2011).

²² O Marierrê, folguedo popular da Vila de Carapajó, em Cametá, no estado do Pará, é uma festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e apresenta características de manifestações populares vindas da África.

Os povos da floresta tocam música negra. E os sons surgem de um instrumento espanhol medieval, fabricado artesanalmente há séculos. Desse cenário anacrônico, híbrido e fabuloso nasceu o mais recente projeto do dramaturgo Walter Freitas. “Bandurra-Eh!” foi buscar seus incríveis personagens e histórias numa realidade próxima: as comunidades quilombolas do nordeste paraense. A rica pesquisa de campo desvendou uma cultura musical peculiar, resguardada desde a época da colonização. (*Jornal O Diário do Pará*, online, 23-02-2011).

Mais uma vez, Serge Grunzinski (2001), quando fala do verso de Mário de Andrade, “sou um tupi tangendo um alaúde”, nos lembra como é natural e possível, na Amazônia (e no Brasil) essa mistura de dois mundos mesclados: a América Latina e a Europa. Assim como este autor presenciou os sons de uma harpa primitiva, enquanto rapazes ritmavam evoluções, dançando capoeira, numa praia deserta de mar, no meio da Amazônia, a existência do instrumento *Bandurra* numa aldeia quilombola é perfeitamente explicável, portanto! Assim como é explicável a existência e o uso que fazem alguns membros de grupos folclóricos, da cidade de Cametá, no Pará, de uma flauta transversal de madeira, barroca, do século XVIII e vinda diretamente da França. A *Bandurra*, portanto, assim como o Alaúde (instrumento de cordas dedilhadas, provavelmente de origem Árabe), muito utilizado na Espanha, na época renascentista, pode, sim, juntar-se às sonoridades afro-indígenas, que tanto seduziram o autor Grunzinski (2001), em sua visita à ilha rústica de Algodoal, paraíso perdido, segundo ele, em plena floresta amazônica.

Aceitar em sua globalidade a realidade mesclada que temos diante dos olhos é um primeiro passo. Mas o esforço costuma resultar numa constatação que leva a uma espécie de impasse angustiante. A mistura estaria, invariavelmente, sob o signo da ambiguidade e da ambivalência. Tais seriam as maldições que pairariam sobre os mundos mesclados. Disso os escritores tiraram os mais belos efeitos. (GRUZINSKI, 2001, pág. 26).

Trilha sonora, texto, direção musical e cênica são de Walter Freitas, mais uma vez, em “Fundo Reyno”, porém, a musicalidade vai se apresentar como elemento essencial do espetáculo, ao lado de dois aspectos (no texto) marcantes e curiosos ao mesmo tempo: o primeiro revela uma espécie de cordel²³ amazônico e o segundo traz palavras em uma língua morta (nheengatu)²⁴, um dialeto indígena há muito esquecido, dando forma a um jogo cênico

²³ O texto apresenta (ou remete a) uma literatura de cordel em sua vertente amazônica, pouco notada, mas sempre uma herança das migrações nordestinas, marcadamente na fase da borracha, extraída dos seringais do Acre.

²⁴ A língua geral (ou *nheengatu*) era falada pelos índios brasileiros na época da colonização. Na verdade, era uma compilação jesuítica, executada para viabilizar as ações catequizadoras. Mas hoje, o *nheengatu* ficou reduzido às falas do pássaro junino – uma manifestação folclórica típica de Belém do Pará.

entre música e palavra. Uma matéria publicada no jornal O Diário do Pará, diz que o espetáculo é uma fábula amazônica e faz uma costura entre linguagens, uma parceria entre poesia, teatro e música, que versam sobre males da natureza humana. “Na busca incessante pelo poder, os pajés se lançam através do mundo das águas, por sobre a terra e pelos ares das florestas, sobre as copas das matas fechadas”. (*Jornal O Diário do Pará, online, 23-10-2010*). A peça, que traz um slogan de divulgação bem Shakespeariano: “Intriga, sexo, feitiço, traição e morte nos rios da Amazônia”, é, na verdade, um encontro de pajés (pajés-sacacas)²⁵, duelo de interesses, jogo de poder. Tem por base um triângulo amoroso cujo centro é a disputa pelas maravilhosas forças encantadas no fundo aquático da imensidade oculta da Amazônia. Trata deste assunto com a naturalidade das histórias contadas, através dos séculos, na região, abastecendo-se de uma série de elementos culturais que enfatizam as situações, a maioria das quais soa de forma fantástica, nada mais sendo, entretanto, que narrativas singulares criadas pelos povos no seio da floresta.

As sacacas traduzem a alegoria da luta pelo poder, a inclemência de corações fechados e a crueldade da natureza humana. E do canjerê, da briga, da tramóia, da traição e da vingança saltam ervas, os peixes e os rios, além da floresta. O espetáculo leva o espectador a percorrer junto às sacacas, a Amazônia e a alma humana, em toda a sua esplendorosa gama de sentimentos. Este é o clima do espetáculo “Fundo Reyno”, com texto, música e direção de Walter Freitas e que estréia em Belém dia 18 de março, no teatro Waldemar Henrique. (*Jornal O Diário do Pará, online, 12-03-2010*).

Na opinião de Walter Freitas, “Fundo Reyno” abre espaço para a contextualização destes elementos todos, pelas claras referências à poluição dos rios, degradação da natureza, extrativismo neo-colonizador, destruição da biodiversidade²⁶ e usurpação dos direitos de propriedade de ervas e materiais coletados no seio da floresta. (OLIVEIRA, 2002, pág. 47), sobre estas referências citadas, afirma que os problemas decorrentes da degradação ambiental não respeitam fronteiras internacionais ou sociais, simplesmente avançam! E segue, dizendo que “a biodiversidade não consiste somente em um conjunto de seres vivos, mas em um

²⁵ A capacidade de viajar pelo fundo dos rios é a que distingue os pajés mais poderosos: os chamados *sacacas*. Acredita-se que possam permanecer dias ou semanas seguidas sob a água e viajar enormes distâncias com a maior rapidez. Todo *sacaca* tem um “porto”, ponto de partida e chegada de suas viagens. Diz-se que, para atravessar os rios, os *sacacas* se vestem de uma “casca” de pele de cobra grande”. (SILVA, 2007, pág. 36).

²⁶ Pela sua riqueza diversificada, torna-se um campo percorrido por legiões de homens da ciência, mas também por industriais e governantes nacionais e internacionais. A intensidade das atividades mineradora, agropecuária, madeireira e da prática da biopirataria genética revela um lado perverso dos interessados na Amazônia, que caminha de braço dado com a simpatia da causa ecológica protecionista. (OLIVEIRA, 2002, pág. 58).

sistema cujos integrantes são interdependentes e o desequilíbrio das partes afeta o todo”. (OLIVEIRA, 2002, pág. 54).

O texto lida também com os elementos tradicionais da literatura oral dos índios da Amazônia²⁷, fazendo uso de poderes mágicos considerados naturais e, por isso, mencionados correntemente em tais histórias, como o poder de transformação das pessoas em animais, plantas e outros seres da natureza, a capacidade de ver em uma pedra reluzente o que se passa a léguas dali ou de se transportar quase que imediatamente, de um lugar a outro, pela água ou pelo ar. “Fundo Reyno”, insere, ainda, elementos lúdicos muito presentes na cultura amazônica, como o uso nas brincadeiras infantis de palhas de açaizeiro à guisa de cavalos, além de trazer como pano de fundo uma intervenção de caráter eminentemente religioso (a Bandeira de um Santo) para servir de contraste ou moldura aos arroubos de grandeza e poder das pajés envolvidas na trama.

Os textos em nheengatu (a língua falada pelos indígenas no período colonial brasileiro) foram escritos a partir de narrativas orais das tribos da região, mas retrabalhados (por Freitas) de forma a manter apenas a sonoridade, o formato, mesmo, perdendo-se (ou atirando-se fora) deliberadamente o conteúdo destas palavras, numa relação metafórica da perda cultural, lingüística e social das tribos indígenas e dos povos da floresta, não apenas da Amazônia, mas de todo o Brasil.

1.4 – Epílogo do Capítulo Primeiro

Podemos dizer que, segundo a Semiótica da Cultura, trata-se de operações tradutórias, o que Walter Freitas realizou (e realiza) neste e nos outros textos para o teatro, assim como para a música e para a literatura? “A operação tradutória funciona como um “filtro”, posto no diálogo entre os códigos, as linguagens e os textos que circulam pela semiosfera”. (MACHADO, 2007, pág. 39). E como toda operação tradutória só existe porque existe uma espaço semiótico que possibilita as interações e as produções de sentido, deve-se concluir que a “semiosfera”, como Iuri Lotman denomina esta espaço, seria, para Freitas, a Semiosfera Amazônica? Irene Machado (2007), explica o conceito de Semiosfera:

²⁷Verifica-se também uma relevante diversidade cultural, que manifesta-se pela diversidade de linguagem, de crenças religiosas, de práticas no trato com a terra, na arte, na estrutura social. (OLIVEIRA, 2002, pág. 55).

Como todo conceito, semiosfera tem história e filiação; não surgiu no vazio nem foi proposto para ser apenas mais um jargão no campo expressivo da semiótica. Foi formulado pelo semiotista Iuri Lotman (1992-1993) em 1984 para designar o *habitat* e a vida dos signos no universo cultural. Sua filiação não é menos nobre. Assim como biosfera designa a esfera da vida no planeta, tal como formulara o geoquímico Vladimir Ivánovich Vernádski (1863-1945), semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lotman, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o conceito que se constituiu para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas e, assim, construir uma teoria crítica da cultura. (MACHADO, 2007, pág. 16).

A Semiótica da Cultura, ao perceber os fenômenos latentes, descreve-os enquanto textos carregados de expressão e significados, capazes de atuar na formação de sentidos. Estão no espaço das traduções, codificações e decodificações, onde os sujeitos se interrelacionam com os acontecimentos, produzindo e reproduzindo instrumentos capazes de causar movimentos diversos, quando de sua tradução e/ou manifestação cultural.

Ao que parece, Walter Freitas, assim como Lotman (principal representante da Semiótica da Cultura), também compreendeu a cultura como linguagem. Sendo assim, estabeleceu a linguagem como um determinante para criar elos entre as diferentes formas de expressão e estabelecer as unidades dentro das diversidades. Freitas compreendeu, também, a linguagem como um sistema aberto, mediadora na produção do conhecimento, portanto, uma vez que provoca atitudes de investigação. Investigação essa, que ocorre somente quando aplicada a partir das inter-relações e pluralidades, presentes no ambiente *logos vivo*,²⁸ que nada mais é, do que o espaço semiótico, ou seja, a *Semiosfera*, da qual se refere o semiotista russo Iuri Lotman.

É preciso que se acredite que, desestruturar e re-estruturar uma linguagem (seja ela qual for), incorporando algo em suas estruturas, constata (de fato) a pertinência de uma nova e importante atitude ante ao processo de aquisição e troca de conhecimento. É isso que torna ainda mais significativo o processo criativo-expressivo-reflexivo de Walter Freitas, quando percebe-se que ele sabe do ilimitado campo de possibilidades oferecido pela linguagem, quando diante da fusão de signos. Tais possibilidades abertas para novas inserções do receptor

²⁸ Ambiente *logos* refere-se ao sentido de que todo e qualquer lugar é um espaço potencialmente dotado de possibilidades para a aquisição e troca de conhecimento. Tem a ver com o conceito de espaços não formais de educação, que considera uma praça, uma feira, uma rua, a cidade, um bosque, uma igreja ou qualquer outro espaço, com potencial para se fazer o ensino-aprendizagem. O ambiente *logos vivo* fala desse ambiente em profundo dinamismo, em intenso movimento cotidiano, com pessoas transitando, o tempo passando e mudanças e acontecimentos se desenvolvendo. Maria Cândida Moraes utiliza este termo, em “O Novo Paradigma da Educação”, Campinas, Papirus, 1998.

(neste caso, ele, Walter Freitas), só tem sentido pela sua pré-existência no instante em que dá sentido à existência de todas as coisas. Por conseguinte, dá sentido à existência do receptor atuante (ele, novamente), que tem por missão re-criar, reinventar, traduzir e co-criar.

Capítulo Segundo

A MÚSICA DE (EM) WALTER FREITAS: Diferente, Estranha, Heterogênea!

Numa perspectiva aberta por Schopenhauer e Nietzsche, há um século, que fazia da melodia o princípio original de toda poesia, a matriz musical nutria a vontade do poema vindouro. A música é vitalidade pura. Ela não pode existir por ela mesma. Necessariamente, ela é instrumental ou ela é canto, ou seja, modalidade de linguagem.

Paul Zumthor

2- A MÚSICA DE (EM) WALTER FREITAS: Diferente, Estranha, Heterogênea!

Dos dois elementos que funcionam juntos em performance, “música” e “texto poético”, um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, na atenção do auditório? (...) A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos, experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música? De transpor a zona fronteira, distinguindo os domínios respectivos em que se exerce a plena soberania de cada uma destas artes? (Zumthor, 1997, pág. 192).

Como, segundo Lotman (1978, pág. 52), a linguagem da arte modeliza os aspectos mais gerais da imagem do mundo, a música, para Walter Freitas, é uma das linguagens em que ele “define o próprio tipo de relação com a realidade e os princípios fundamentais de sua reprodução artística” (LOTMAN, 1978, pág. 52). Freitas tem mesmo esta intenção: a de que todos os elementos (inúmeros aspectos) usados em sua linguagem musical sejam passados como mensagem, ao público (receptor de sua arte).

A arte é um sistema modelizante secundário²⁹, afirma Lotman (1978, pág. 37). Ou seja, está numa linguagem secundária (ou sistema de modelização secundário), cuja estrutura de comunicação se sobrepõe ao nível linguístico natural.

Lotman (1978, pág. 53), diz que em uma obra de arte de talento, tudo é recebido como tendo sido elaborado. No entanto, ao entrar na experiência artística da humanidade, “a obra para as futuras comunicações estéticas torna-se completamente linguagem e o que era um acaso de conteúdo para um determinado texto, torna-se um código para a posteridade”. (LOTMAN, 1978, pág. 53).

O semioticista russo Iúri Lotman (1978, pág. 41) refere-se à arte, portanto (entre os outros sistemas semióticos), como um sistema de comunicação, onde qualquer ato (desta comunicação) inclui um emissor e um receptor da informação. Com relação ao trabalho artístico de Freitas, ele (que inicialmente foi um receptor da cultura amazônica) agora é o emissor, que transmite informações ao receptor (que passa a ser o povo amazônico e brasileiro), através de sua linguagem musical, que é o seu “código”.

Isto explica o fato de o escritor goiano - mas radicado no Pará - Marcos Quinan (que é também compositor, poeta, artista plástico e produtor de artes), lembrar, em seu *blogspot*

²⁹ Não é preciso compreender secundário em relação à linguagem, unicamente como utilizando a língua natural enquanto material. Se este termo possuísse um tal conteúdo, seria ilegítimo introduzir nele as artes não verbais (pintura, música ou outras). No entanto, a relação aqui é mais complexa: a língua natural é não só um dos sistemas mais precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação na coletividade humana. Pela sua própria estrutura, ela exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social. (LOTMAN, 1978, pág. 37).

“*Abaribó: Arte e Cultura Brasileira*”, a primeira vez em que viu e ouviu, surpreso e, ao mesmo tempo encantado, a arte poética e musical de Walter Freitas. Segundo Quinan (2012), um dos trabalhos mais originais e instigantes na música amazônica e brasileira. “Era como se estivesse diante de uma entidade. Foi avassalador, não havia nada parecido. Um estridência, como vozes de tudo que vive na floresta e nos rios, naquela sonoridade”. (*Abaribo.blogspot.com.br*, 11 de junho de 2012).

Naquele instante, Marcos Quinan (que mais tarde seria o produtor do 1º disco de Walter Freitas, *Tuyabaé Cuaá*, pelo selo *Outros Brasis*) se dava conta da utilização que fazia Freitas, na música, de compassos irregulares e escalas alternativas (raramente usadas) e uma execução instrumental também diferenciada, que, ao lado de reinvenções poéticas e fonéticas (não simplesmente uma transcrição dos falares amazônicos), resultava numa recriação literária. Para ele, foi emocionante e definitivo, estar ali diante de um “mestre”, como ele o classificou, “mostrando com sua obra e seu jeito de apresentá-la, o que não imaginava possível reunir na criação: limpidez, diferenciamento e originalidade, construída na complexidade e na sofisticação da simplicidade”. (*Abaribo.blogspot.com.br*, 11 de junho de 2012).

A harmonia, o ritmo, o andamento, uma surpresa inesperada atrás da outra. As letras, quase um dialeto; linguagem reconstruída ou rearrumada a partir da oralidade amazônica e do som das palavras e expressões colhidas da formação cultural, da nossa mistura étnica e racial. Um ajuntamento de vivências e modos vindos de todos os tempos. Viola e violão tocados com precisão incomum e uma voz que passeava também pelo falsete com naturalidade, vibrando na possibilidade de cada canção deixada dentro da gente. (*Abaribo.blogspot.com.br*, 11 de junho de 2012).

Quinan (2012) parece ter compreendido a importância daquilo que considera uma “sonoridade amazônica”, na música de Walter Freitas, em sua mais profunda percepção. Como ele mesmo afirma, “poucos artistas se aprofundaram tanto em seu ofício e produziram obra tão complexa, seja na linguagem musical, na oralidade ou em sua percepção dos modos amazônicos. E poucos influenciaram tanto e tão naturalmente”. (*Abaribo.blogspot.com.br*, 11 de junho de 2012).

Sua música é um canto que ressoa de dentro da floresta, de dentro dos rios, de dentro da realidade ribeirinha. Pegam a gente por um lado inesperado, parece sentimento moído pelo tempo e sem tempo no tempo. Parece suspenso no ar. Um inesperado que às vezes choca, às vezes tem a brandura das águas silenciosas e às vezes a própria linguagem delas em fúria. E ressoa...ressoa num canto em que os tons são absolutamente naturais, o

timbre parece conter ora o penetrante de um grito, ora o momento mais íntimo de tudo que vive e sussurra o mais temporal cotidiano da Amazônia. (*Abaribo.blogspot.com.br*, 11 de junho de 2012).

Para Lotman (1978, pág. 52), ao se observar o processo de funcionamento de uma obra de arte, é impossível não reparar que, no momento da percepção de um texto artístico, somos inclinados a tomar numerosos aspectos de sua linguagem como mensagem, pois, “os elementos formais semantizam-se, o que é próprio de um sistema de comunicação geral, entrando no conjunto especificamente estrutural do texto apercebido como individual”. (LOTMAN, 1978, pág. 53).

Marcos Quinan (2012) se deparou (enquanto receptor) e ficou ‘assoberbado’ com o manancial de elementos culturais próprios da Amazônia, assim como do ‘linguajar’ característico desta região, que foram transmitidos (enquanto mensagem) através da música de Walter Freitas (este, o emissor).

Para Iuri lotman (1978), cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e, inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. “Certamente que esta ou aquela função pode ser expressa mais intensamente ou não ser quase sentida nesta ou naquela utilização social concreta. Isto é perfeitamente essencial para a arte”. (LOTMAN, 1978, pág. 44).

Com uma carreira que ultrapassa os trinta anos, Walter Freitas já dividiu os palcos (como músico e intérprete/vocalista) com vários nomes da música amazônica³⁰ e de outros cantos do país. Participou de shows e concertos ao lado de Nilson Chaves, Vital Lima, Ruy Baldez (*in memorian*), Mário Moraes, Eduardo Dias, Salomão Habib (estes, paraenses) e dos nacionalmente conhecidos: Xangai (compositor e violeiro, natural da Bahia), Pingo de Fortaleza, Genésio Tocantins (compositor e cantor, nascido em Goiás) e a cantora Tetê Espíndola (cantora e compositora, nascida em Campo Grande, Mato Grosso do Sul). Como compositor, teve suas músicas interpretadas e gravadas por: Luli & Lucina, Simone Almeida, Andréa Pinheiro, Iva Rothe, Olivar Barreto, novamente a dupla Nilson Chaves e Vital Lima e ainda por grupos camerísticos: “Camerata Amazônica” e Grupo “Cálamo, de Música

³⁰Em todos os momentos da História da Amazônia, as diversidades artísticas afirmaram-se nos (e afirmaram os) elementos característicos das identidades que ainda hoje aproximam todas as possibilidades e probabilidades de formas de criação e de manifestação das artes na (e da) região. Enquanto platêau da complexidade contemporânea, a Amazônia sempre esteve na vanguarda dessas concepções (pluralistas). A compreensão (e a interpretação) deste fato, entretanto, jamais produziu nos artistas amazônicos algum pensamento que tivesse a pretensão de impor (pré) conceitos e práxis às outras artes (e às culturas que as sustentam) nesta e/ou em outras geografias, onde elas possam vir a ser o devir delas (e nelas) próprias. (<http://musicaparaense.blogspot.com.br>; 28-03-2007).

Antiga”, ambos pertencentes à Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA/UFPA.

Entre os projetos desenvolvidos na linguagem musical, destaca-se o CD “Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia”, produzido e gravado pela CLIMA (Associação de Letristas, Intérpretes e Músicos) do Pará, em 1994. Neste trabalho, estiveram ao lado de Walter Freitas (que fez a direção musical e artística, os arranjos e o roteiro), vinte compositores paraenses, além de um grande número de instrumentistas, também de Belém do Pará. O CD apresenta 10 canções que falam das lutas populares da Amazônia, desde a revolta dos índios no Forte do Castelo (um marco da fundação de Belém, no século XVII), até à condição objetiva das prostitutas da região. Segundo declaração feita pelo padre Bruno Sechi (2007):

Este disco refaz o caminho do homem amazônico através dos séculos contados a partir da colonização. Não nos vangloriamos de nossa história, apesar do exemplo cabal de resistência, porque resistir é sempre o beco sem saída de quem - como pode isso ainda acontecer sobre a face do planeta?- está em vias de ser massacrado. Conta assim o ontem como o hoje e dá um pálido sinal da desvairada exploração do homem sobre animais, florestas, seres encantados e outros homens. Por isso conta, também, um pouco da história de vida de cada um de nós. Optamos por reiterar um pedido de paz, da paz que há muito perdemos, entre morticínios, queimadas, desesperanças. Como músicos, compositores, poetas e, sobretudo, pessoas, queremos que seja um disco de inspiração superior, em benefício de nossa terra e nossas gentes. Acreditamos no vigor da luta, mas preferimos praticar o estado indescritível e sublime da música - que hoje desanuvia nossos olhos e suaviza nossos corações. Que nossa música - e, quem sabe? mais que ela, um deus qualquer, de qualquer raça, em qualquer canto - possa também tocar a nota perdida do coração dos homens embrutecidos. (<http://musicaparaense.blogspot.com.br>; 17-11-2007).



faixas:

- 01 guaimiaba**
salomão habib e paes loureiro
- 02 santa s. da miséria**
walter freitas e antonio moura
- 03 pelas veias dos rios**
almino henrique e cézar escócio
- 04 eldorado**
mário moraes e joão gomes
- 05 cadentes**
alcyr guimarães e ricardo dias
- 06 a quem importa**
pedro cavaleiro e jorge andrade
- 07 corações coragem**
alfredo reis e josé vilar
- 08 vira-bicho**
cincinato jr e ronaldo silva
- 09 carta da ira**
paulo uchôa e eduardo dias
- 10 à mesa com chico mendes**
nêgo nelson e edson coelho

Figura 27: CD “Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia”.

Entre os espetáculos musicais, no início dos anos 80, Freitas viajou (com o grupo “Quenga Prateada”) por sete cidades do nordeste, apresentando o concerto “*Arraiá dos Incanti*”, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, com o apoio cultural do Serviço Social do Comércio (SESC). Nessa turnê, as cidades escolhidas foram: São Luis, Fortaleza, Campina Grande, Caruaru, João Pessoa, Recife e Maceió. Na década de 90, ao lado do violonista Salomão Habib, vieram os três concertos: “*Encontro das Diferenças*”, “*Walsa*” (estes com a participação do quarteto de violões “Belém”) e “*Zoiando*”, um musical pela demarcação das terras dos índios Wayãpi, em Macapá, capital do estado do Amapá. Ainda nos anos 90, Walter Freitas apresentou-se, em parceria com o cantor paraense Rafael Lima, nos shows “*Um Grito na Mata*” (1990) e “*Prata Alumiã*” (1993). Mas o concerto “*Vereda Brasil*” foi o show mais apresentado pelos dois compositores e intérpretes: Walter Freitas e Rafael Lima. Foram diversas temporadas, já nos anos 2000, em teatros de Belém e Florianópolis e também no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, por ocasião do evento internacional “Fórum Social Mundial”, em 2003 e em Belém do Pará, em 2009.

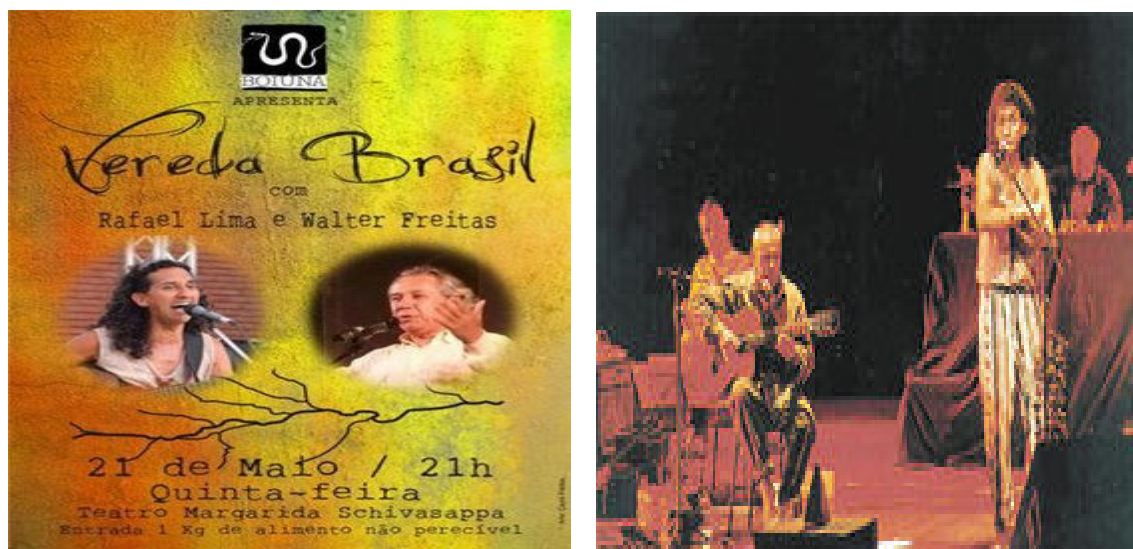


Figura 28: Imagens do show musical “Vereda Brasil”

Vereda é um caminho que a gente quase sempre não sabe onde vai dar, mas que, de repente, descortina-se como uma trilha ou um 'rio' repleto de atrativos e sentidos. (*Jornal O Liberal*, 21-05-2009).

Em parceria com os compositores paraenses César Escócio e Mário Moraes, Freitas se envolveu, nos últimos anos, em outros projetos musicais: o concerto “*Amazônia, Água do Mundo*” e o concerto “*São Benedito da Praia*”. Este, uma pesquisa sobre a manifestação religiosa existente na década de 1950, que acontecia no mercado e feira do “Ver-O-Peso”, em Belém do Pará. “*São Benedito da Praia*” é um trabalho que (também) rendeu novas composições musicais e foi fruto da “Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação em Artes”, do Instituto de Artes do Pará (IAP), em 2006. Em 2009, Walter Freitas passou a trabalhar nas composições para o concerto “*A Maravilhosa Música de Dalcídio Jurandir*”. Nesta pesquisa, Freitas inseriu novas melodias em textos retirados dos dez romances do escritor paraense, no ano de seu centenário. O mais recente trabalho que está sendo realizado através da bolsa de pesquisa em artes do Instituto de Artes do Pará (IAP), é o projeto “*Brega ou Erudito?*”, que teve o seu início em 2012 e continua em 2013. Este é um projeto onde o autor pretende fazer um casamento do ritmo musical *brega* com a música erudita. Será que esta tentativa de fusão é possível? Como ele fará isso? Veremos isso, entretanto, em outro momento! Provavelmente, quando a pesquisa já estiver concluída. Por enquanto, é importante saber como (e por onde) começou a carreira artístico-musical, de nosso autor.

2.1 – O Grupo “Sol do Meio Dia”

Começarei dizendo que minha decisão final será, quando chegar a hora, e isto apenas no caso de (de fato) existir um criador de homens, que para onde quer que me queira dirigir e se apenas uma coisa me for dado levar, que essa coisa será a música (FREITAS, GOSTONOMIA - revista online - 2012).

Era janeiro de 1980. A FUNARTE (Fundação Nacional de Artes)³¹ do Brasil, organizava, nesta época, um festival de música que ficaria conhecido como “Feira Pixinguinha”, que, na verdade, nada mais era do que um desdobramento do “Projeto Pixinguinha”,³² outro evento mais ousado (idealizado pelo poeta e produtor musical brasileiro, Hermínio Bello de Carvalho), que teve o seu início no final da década de 1970 e permaneceu por toda a década de 1980, levando o melhor da música popular brasileira a várias capitais do País.

Em Brasília, a Feira Pixinguinha aconteceu em 1979. Na Bahia e no Pará (na capital Belém), em 1980. Um dos objetivos deste projeto de música era levar para os palcos e, mais tarde, para os discos (vinil, na época), artistas ainda sem expressão no mercado fonográfico nacional. E foi assim que, no meio de “grandes” (e é importante ressaltar aqui, que não menos “grande”), a Amazônia e o Brasil conheceria Walter Freitas, este artista que faria a diferença na música, na poesia e na dramaturgia teatral, em Belém do Pará.

A Feira Pixinguinha foi a “mola propulsora”, que alavancaria a criação e a genialidade de um compositor com experiências sonoras (musicais) guardadas há sete anos, tempo em que ficou estudando, criando e procurando sua própria linguagem musical. Surpreendentemente, para ele, a Feira Pixinguinha classificou (para o festival e para o registro fonográfico) duas músicas de sua autoria: “Estrela Negra” e “Verdoenga”.

³¹ A FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. (<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>).

³² Proposto pela Sociedade Musical Brasileira (Sombras) e realizado pela Funarte, o Projeto Pixinguinha foi criado em 1977, com a proposta de fazer circular pelo país shows de música brasileira a preços acessíveis. No palco, a marca do Projeto era promover um encontro musical entre dois ou mais artistas, muitas vezes pertencentes a gerações, estilos musicais ou procedências diferentes (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>).

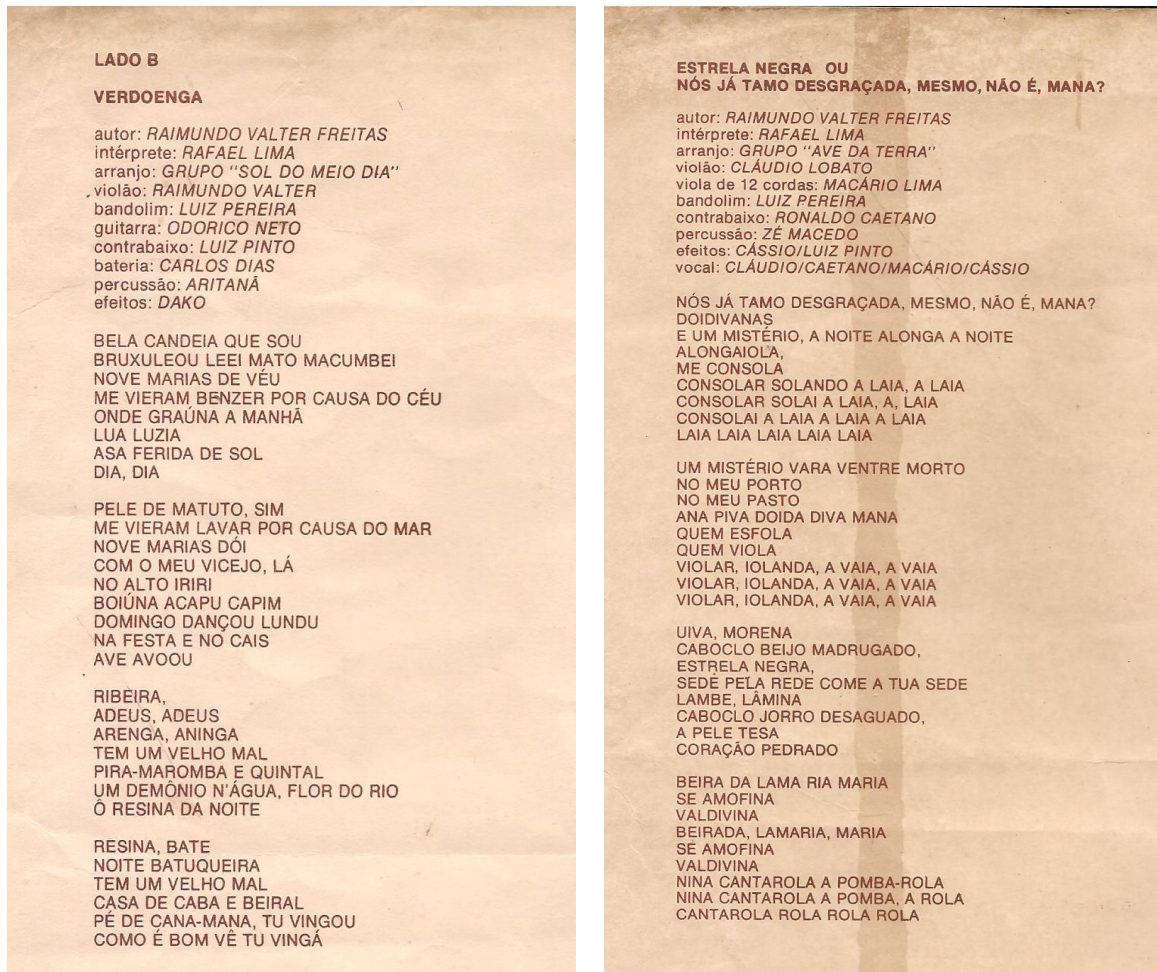


Figura 29 –Letras de “Verdoenga e Estrela Negra” – encarte do LP da Feira Pixinguinha

A linguagem de uma obra de arte, segundo Lotman, (1978, pág. 45) é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto. Sendo assim, ficamos a pensar: a candeia, que o compositor Walter Freitas faz referência, logo no início dessa letra da canção “Verdoenga”, seria uma lembrança dos tempos de criança, quando ele viajava pelo interior da Amazônia? E “bruxulear”? Poderia ser (para ele) o ato de fazer bruxarias? Mas *bruxulear*, segundo o dicionário, refere-se à luz, porém é uma luz que brilha tremulamente, fracamente! E o “mato, macumbei”, seria somente “macumbar”, ou fazer macumba, no mato, na floresta?

Em verdade, a candeia, o candeeiro ou lamparina, espécie de luminária em formato cônico, com pavio, que era abastecido com querosene (ou óleo), era muito comum nas cidades interioranas do Pará, nas décadas de 60 e 70, quando Walter Freitas era apenas um menino.

Uma vez elaborado o texto, e pronto para transmitir informações - a mensagem, para Lotman (1978, pág. 45) é a informação que surge num determinado texto – pensa-se,

novamente: será que o autor faz uma alusão à “Parábola da Candeia”,³³ (uma das mais curtas, de Jesus)? Pois que, afinal, ele foi sacristão da igreja católica, no bairro da sacramenta, em Belém, quando contava um pouco menos de 10 anos de idade. E isso, por certo, também marcou a sua história e a sua vida, assim como as diversas experiências e o contato que teve, com outras formas de cultos e rituais religiosos (entre eles, a umbanda!).

Na sequência da letra desta música, Freitas fala também das ervas do mato, que as benzedadeiras costumam (até os dias de hoje) usar para a benção, com o intuito de tirar “mau olhar” em crianças. O compositor faz referência, também, às rezadeiras, muito presentes nas cidades do interior, nas décadas passadas. E parece falar das nove rezadeiras, multiplicando as três marias (que poderiam ser, também, as estrelas?). E, ao falar da luz Luzia, será que se refere à Santa Luzia³⁴, que, segundo a tradição cristã e católica, teria arrancado os próprios olhos, mas não renegou a fé em Jesus Cristo? E as asas feridas de sol? Seria o Sol a luz dos olhos feridos?

Walter Freitas desenvolve, no texto poético desta canção, relações com situações de transformações. Exemplos: a pele queimada de sol, seria para falar de etnias? Lavar esta pele em água do mar (de sal), porque o sal é purificador, limpa os caminhos, livra do mau agouro? Estariam as nove marias, sentindo (junto com os matutos) as dores da ferida, recebendo o sal? E o alto Iriri? Será que isto se passa perto da nascente do rio Iriri? “*Boiúna, acapu, capim*”. A Boiúna, sabe-se na Amazônia, é a cobra grande, que tem uma luz nos olhos. Acapú: um tipo de madeira de lei. Capim: uma vegetação comum, para comida de Boi. “*Domingo dançou lundú na festa e no cais*”. Domingo é dia de festa nas cidades do interior do Pará. A dança sensual do *lundú* acontece na festa e vai até o cais, saboreando os últimos momentos da “fulhanca”³⁵. “*Ave avoou, ribeira, adeus*”. A ave voa, se despede! Ave, de Ave Maria e vou, de ir embora? A despedida acontece na ribeira - ribançeira (parte alta do barranco)? “*Adeus, arenga, aninga*”. Arenga: briga! Arengar é brigar, nessa região da

³³ “Ninguém, acendendo uma candeia, a cobre com algum vaso ou a põe debaixo da cama. Antes, coloca-a no velador, para que os que entram vejam a luz. Pois não há coisa oculta que não haja de manifestar-se, nem escondida que não haja de saber-se e vir à luz. (...) Então lhes disse: Atentei ao que ides ouvir. Com a medida com que medirdes vos medirão a vós, e ser-vos-á ainda acrescentada. Ao que tem, ser-lhe-á dado; ao que não tem, até o que tem lhe será tirado”. Parábola da Candeia (Lucas 8:16 - 17; Marcos 4:24 -25).

³⁴ Diz a antiga tradição oral que essa proteção, pedida a santa Luzia, se deve ao fato de que ela teria arrancado os próprios olhos, entregando-os ao carrasco, preferindo isso a renegar a fé em Cristo. A arte perpetuou seu ato extremo de fidelidade cristã através da pintura e da literatura. Foi enaltecida pelo magnífico escritor Dante Alighieri, na obra "A Divina Comédia", que atribuiu à santa Luzia a função da graça iluminadora. Assim, essa tradição se espalhou através dos séculos, ganhando o mundo inteiro, permanecendo até hoje. (<http://www.cancaonova.com> – 13 de dezembro de 2007).

³⁵ “Fulhanca” é um termo usado na cidade de Cametá, região do Baixo Tocantins, no Pará. Refere-se a uma grande festa.

Amazônia. Aninga: planta aquática típica da beira do rio. A *aninga* é uma planta considerada venenosa, que provoca alergia no contato com a pele.

“*Tem um velho mal, pira-maromba e quinta!*”. “Pira” é como se fala (nas cidades amazônicas do interior) para micose de pele. Mas também é uma brincadeira de criança, muito praticada nesta região. E quem seria o velho mal? “*Um demônio n’água, flor do rio*”. Será que ele se refere à *aninga*, novamente? Pois ela vive na água e causa pira, alergia e envenena. Mas, ao mesmo tempo, é uma linda folha, viçosa como uma flor. “*Ó, resina da noite. Resina, bate-noite batuqueira*”. Resina: seria o leite da *aninga*, que envenena? Ou seria uma substância usada na feitiçaria, para fazer o mal?

Batuque se faz com tambores. A noite (na Amazônia) é batuqueira! “*Casa-de-caba e beiral; pé-de-cana, mana, tu vingou*”. A casa de caba está assentada no beiral! ?. A vingança da mana,³⁶ ao mexer na casa da caba, enfurece a caba a picar alguém? A vingança está bem feita! “*Como é bom vê tu vingá*”. E a satisfação de vê-la vingada!

Neste texto já dá para detectar, em Walter Freitas, pensamentos e informações que partem de uma oralidade amazônica. É a voz do autor, em performance, como diria Paul Zumthor (1997, pág. 84), “que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e se declara como tal”. Para Zumthor (1997), a oralidade da comunicação permanece, sem levar em conta a escrita, ligada a certas situações do discurso. Ele diz:

A poesia oral é uma dessas situações: eminente, ao certo, mas onde se ouve mais ou menos confusamente o eco das outras. daquelas sobretudo que prolongam entre nós costumes, sem dúvida, tão antigos quanto a voz humana, a cada mutação cultural readaptada às circunstâncias. (ZUMTHOR, 1997, pág. 89).

Com relação às tradições religiosas (algumas das quais estão, como vimos, poeticamente colocadas no texto desta canção), Zumthor (1997, pág. 90) diz que a voz (nelas) não perdeu quase nada de sua função primitiva e que no seio (delas) se constituíram e se mantêm muitas formas de poesia oral. E cita a macumba brasileira (e também os movimentos carismáticos) como exemplos:

Na relação dramática, com efeito, que confronta o *homo religiosus* ao sagrado, a voz intervém de maneira radical, como poder e verdade. Como poder: voz ao sopro da qual se realizam as fórmulas mágicas e que, no

³⁶ “Mana” é um pronome de tratamento “íntimo”, frequentemente utilizado entre o povo amazônico, não sendo necessário, para isso, que a pessoa seja um membro da família.

transe, leva para fora de si o iniciado, tomado pelo seu deus (....) como verdade: não apenas meios de transmissão de uma doutrina, mas em sua vivência, fundadora de uma fé. (ZUMTHOR, 1997, pág. 90).

Em “Estrela Negra”, as manas - prostitutas/doidivanas - para o escritor e compositor, já estão mesmo “desgraçadas”. E no mistério da noite que se alonga (“*A noite alonga a noite – alongaiola*”), alguém consola. Quem consola quem?

Sabe-se que a noite no mato, na floresta, começa cedo! O “breu” da noite inicia às 18 horas e vai até às 05 da manhã. “*Alongaiola*”: a noite se alonga numa gaiola, numa espécie de prisão? Quem está ali para consolar? “*Solando a laia, a laia*”: laia, laia, pode ser o cantarolar de qualquer música! Quem sabe uma cantiga de ninar?

“*Um mistério vara ventre morto*”. O ventre está morto, imóvel! No porto, ou no pasto? A vara! Um ato violento, de sexo? “*Ana Piva Doida Diva Mana*”. Serão todas doidivanas? “*Quem esfolo, quem viola*”. Seria um estupro, brusco? Ou apenas uma brincadeira com a dualidade das palavras: violar, de violação (*violar Iolanda*) ou “violar”, de tocar a viola (instrumento de cordas); e a “vaia” seria de uivar, zombar? E porque vaiar a Iolanda?

“*Uiva, morena. Caboclo beijo madrugada. Estrela Negra. Sede pela rede, come a tua sede. Lambe lâmina. Caboclo jorro desaguado. A pele tesa. Coração pedrado. Beira da lama, ria Maria. Se amofina, Valdivina*”. A morena que ‘uiva’ na madrugada é a estrela negra, ao que parece! Estaria aqui o autor falando de uma morte? De um assassinato? O sangue jorrando, a sede, uma lâmina de corte – de morte?

O caboclo está com a pele tesa e o coração pedrado. E porque se amofina, a Valdivina? Estaria Maria caída na lama, na beira de um rio lamacento? “*Sede pela rede*”; como se já não houvesse mais como matar a sede! “*Nina cantarola a Pomba-Rola*”. A Pomba?³⁷ Nina cantarola? Mas nina ainda existe? Existe a Maria e a Valdivina? E a Iolanda? E a Ana? Mana, mana, mana...e a morte não responde!

“Estrela Negra” é um texto que já anuncia os neologismos que se farão presentes (mais na frente) nas obras musicais de Freitas; e nos leva a crer que trata-se de uma narrativa urbana, que acontece na zona do meretrício, em Belém do Pará. Logo, ela (a canção) sugere um discurso social! Paul Zumthor (1997, pág. 98), lembra que o instinto de conservação social continua “implicitamente presente na obra em suas formas, mais raras, de poesia oral

³⁷ No batismo, a pomba funciona como símbolo do Espírito Santo. Tanto Jesus quanto João Batista tiveram a visão não apenas do raio de luz, mas também da pomba. (BYSTRINA, 1995, pág. 29).

narrativa, contando algum acontecimento do passado, que já teve importância para a comunidade”. (ZUMTHOR, 1997, pág. 98).

Zumthor (1997, pág. 100), afirma (com relação aos diversos temas de narrativas e também da poesia oral) que, tanto “a sexualidade como a morte, enquanto vivências, são fatos culturais; fisiologicamente fundados, o sexo e a morte são igualmente produtos da história” (ZUMTHOR, 1997, pág. 100). Para ele, canções “de copo”, canções que fazem apelo ao amor ou que conjuram a morte, são evocações, mais ou menos estilizadas, de circunstâncias de existência pessoal.

A premiação dessas duas canções para o festival de música e para a gravação em disco (LP), propiciou a Walter Freitas uma inserção mais inesperada, ainda, no grupo “Sol do Meio Dia” (ele foi integrante deste grupo durante boa parte da década de 80) e uma estréia, em grande estilo, no Teatro da Paz, a primeira casa de espetáculos da Amazônia (maior teatro da região norte e um dos mais luxuosos do Brasil, diga-se de passagem), de arquitetura neoclássica e construída na época áurea do ciclo da Borracha, em 1878.

O Teatro-monumento da Amazônia (Teatro da Paz) foi, então, o palco dos dois grandes eventos citados: o “Projeto Pixinguinha” e a “Feira Pixinguinha”, que, como já foi dito, apresentou este artista-caboclo à Amazônia, ao Brasil e *quicá*, ao mundo! Walter Freitas, neste período, já dedicava muitas horas ao estudo e ao trabalho musical, sobretudo porque já se dividia entre várias linguagens artísticas; e isso multiplicava a necessidade de disciplina. Segundo ele mesmo conta, “era um tempo de plantio e de muita ralação”. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

Entretanto, apesar da visibilidade midiática do projeto, Freitas sabia que sua história (assim como a de outros artistas contemporâneos de sua região), não seguiria o padrão ao qual o mercado musical estava acostumado a atuar, em relação à música brasileira. Este padrão, segundo ele mesmo explica, não seria aplicado à música, à arte amazônica. Para ele, “o padrão era aparecer um nome, dois, um grupo de uma região ou estado e de repente ir aumentando as circunvoluções da carreira até atingir uma mídia nacional, de alguma forma”. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

É verdade que Walter Freitas não se ‘amarrava’ na ‘fascinação’ para um sucesso, que a mídia poderia proporcionar. De fato, nunca teve essa febre, pois o seu foco individual sempre foi produzir o melhor, o diferente, o estranho e, quem sabe, o inatingível! Tanto é, que sua entrada no grupo “Sol do Meio Dia” ofereceu aos outros integrantes, importantes “*feelings*” de criação composicional/musical, no que diz respeito a melodias, ritmos e harmonias diferenciadas. Isto porque, de acordo com depoimentos de integrantes do grupo,

publicados na revista PZZ (*Pará Zero Zero*, de Abril-maio de 2009), para poder fazer música de qualidade na Amazônia, era preciso muito estudo, pesquisa dos ritmos e sonoridades e aplicar em experiências subjetivas de criação e composição:

Viajar para o interior, para o meio do mato, das cidades ribeirinhas, para o interior de si mesmo e descobrir essa floresta de símbolos, de sons, com seus mistérios e imaginários poéticos, onde as possibilidades de criação são infinitas, conhecer tribos indígenas e seus rituais de passagem, onde a música cadencia os passos e nos leva à ancestralidade do mundo. (*Revista PZZ – Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, pág. 24).

E era exatamente o que Freitas já fazia, antes mesmo de se juntar ao “Sol do Meio Dia”, pois, como faz questão de dizer, toda a sua energia, todo o seu foco, convergia para uma única e importante decisão: ser grande na sua arte! E a música sempre esteve e sempre estará, segundo afirma Walter Freitas, em todos os momentos de sua vida (pregressa e futura) e que sem ela, na verdade, não existe tempo presente algum. “Ser músico é respirar, é poder existir, é saber que pela música poderei escapar de qualquer armadilha. Nesse universo, a possibilidade de compor é a mais completa maravilha”. (*GOSTONOMIA, revista online*, 26-12-2012).

O grupo “Sol do Meio Dia”, ao lado de outros grupos musicais de Belém, de propostas semelhantes e igualmente importantes, da década de 1980 (grupo Gema, grupo Madeira Mamoré, entre outros), fizeram história no cenário artístico paraense. Era uma época, segundo declarações dos próprios músicos, em que se divulgava muito a música clássica, considerada elitista, “algumas vezes mascarada de popular e amazônica”:

O que existia no campo musical oficial eram inúmeros concertos de música clássica no Teatro da Paz, de difícil acesso à maioria da população, seja pelo preço dos ingressos, seja pela arrogância de suas fachadas, seja quanto ao interesse do público por esse tipo de expressão artística, tão distante do dia a dia da maioria das pessoas. (*Revista PZZ – Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, pág. 27).

A música erudita no Pará ganhou força graças à passagem do maestro Carlos Gomes por Belém, em 1895-1896 (quando fundou o Conservatório de Música que levaria o seu nome, mas nem chegou a dirigir, por conta de sua morte) e, mais tarde, ao pianista e também maestro Waldemar Henrique, compositor paraense que se empenhou em recolher elementos do folclore e da cultura amazônica, para compor suas obras musicais (como já foi relatado no Capítulo Primeiro). Fala-se, em Belém, que a presença e a importância de Waldemar

Henrique estabeleceu, de fato, padrões de comportamento, de gosto e de aprendizado musical na cidade.

Foi então que, com o intuito de mudar (ou, pelo menos, remexer com) o - atual e hegemônico - panorama de música erudita que reinava em Belém e com o propósito de levar a música para a periferia da cidade, o grupo “Sol do Meio Dia” criou um projeto de formação de platéia e pediu ajuda à Secretaria de Cultura do Estado do Pará, que subvencionou as apresentações. Foram 15 shows, onde o grupo, numa atitude de inclusão musical, intervenção urbana e divulgação da banda, apresentava-se em cima de um caminhão,³⁸ percorrendo diversos bairros da periferia de Belém (Pedreira, Guamá, Sacramenta, Marambaia, Terra Firme, Telégrafo, entre outros) e tocando músicas autorais, cujas letras abordavam questões ecológicas, sociais e culturais:

O ‘Sol’ incorporava suas realizações numa perspectiva dinâmica, onde a mistura do velho e do novo, a par de indicar certas mudanças, que são inevitáveis, re-afirmava uma linha coerente de trabalho para evitar o mero folclorismo, o radicalismo nacionalista, o panfletarismo anti-estético, isto é, o panfletarismo pelo panfletarismo, para, “marioandradinamente e oswaldianamente” recriar de forma pessoal as influências brasileiras e internacionais que estruturavam suas vivências cotidianas. Construir realmente uma linha de trabalho amazônica de forma espontânea, criativa e conceituada. (*Revista PZZ – Pará Zero Zero*, Abril-Maio de 2009, pág. 26).

Ao que parece, estamos falando de artistas “mediadores sociais”, que tiveram como objetivo maior, proporcionar encontros entre um outro tipo de música (que não somente a clássica) e uma platéia que não tinha acesso, nesta época, aos espaços que produziam arte (estamos falando aqui da arte que era oferecida pelo poder público). É preciso, pois, apresentar os nomes destes músicos que passaram pelo grupo “Sol do Meio Dia”: Aritannã (percussionista); Luiz Pinto (baixista); Mini Paulo (também baixista); Carlos (baterista); Odorico (guitarrista); Wilson (flautista); Rafael Lima (vocalista) e sem esquecer dos compositores: Alonso Jr., Sidney Pinõn e Walter Freitas (compositor – em alguns momentos flautista - e violonista).

³⁸ É importante dizer que na década de 80 ainda não havia chegado, em Belém, o “trio elétrico” (um caminhão adaptado com sonorização para música ao vivo, criado no estado da Bahia, em 1950), fenômeno de massa que arrasta o povo brasileiro durante o carnaval e também em outras festas, chamadas “fora de época”.



Figura 30 – Grupo “Sol do Meio Dia”, na década de 1980. Walter Freitas tocando flauta.

Nota-se, nas declarações do “Sol do Meio-Dia” à mídia local, que o grupo não estava satisfeito com uma “certa” transmissão de valores e padrões artístico/estéticos e culturais, que, conforme apresentados nas citações acima, reforçavam uma posição de inferioridade das classes economicamente subalternas, ligadas a culturas populares (neste caso, à periferia de Belém), em relação a uma cultura dita erudita, que, para os integrantes do grupo, era imposta por uma classe social economicamente privilegiada. E onde eles deixam bem claro que (a tal classe) era representada por pessoas que tinham acesso ao ensino de música clássica (ou erudita) no Pará.

E fazendo parte de um panorama (ambiente urbano) de desigualdade social, percebe-se que o grupo “Sol do Meio-Dia”, com a sua arte musical, procurou, então, excluir a oposição (dicotomia) erudito x popular. Fez aquilo que Jesus Martin Barbero (2009, pág. 98) falou em “re-situar o lugar do popular e assumi-lo como parte constituinte do processo histórico”. Martin Barbero (em *“Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia”*) fala também da presença de um sujeito-outro, “até há pouco negado por uma história, para o qual o povo só podia ser pensado sob o rótulo do número e do anonimato”. (BARBERO, 2009, pág. 98).

É admissível, portanto, essa relação com o pensamento de Jesus Martin Barbero (2009, pág. 99), principalmente quando este refere-se a um “descentramento do conceito de

cultura” e a um “re-desenho global das relações cultura-povo e povo-classes sociais”. E ainda quando cita, de forma taxativa, que “o dualismo maniqueísta e o esquematismo surgem paradoxalmente não como modos originalmente populares, mas sim impostos a partir da tradição erudita”. (BARBERO, 2009, pág. 100).

Jesus Martin Barbero (2009), neste livro, fala coisas marcantes, muito valorosas e respeitáveis sobre a redescoberta do popular, efetuada nos últimos anos. Ele diz: “como se a velha e combatida categoria se recarregasse de sentido por não sabermos muito bem que processos e nos desafiasse a descobrir a dimensão do real histórico e do real social que aí permanece insistindo em se fazer pensar”. (BARBERO, 2009, pág. 98). Martin Barbero fala também da contribuição de Jacques Le Goff, que reside em ter conseguido resgatar a dinâmica própria do processo cultural: a cultura popular fazendo-se em uma dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio. Fala ainda da contribuição de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, em textos e contextos do século XVI, que “investigam também a dinâmica cultural, mas para estudar não o processo de constituição do popular, e sim a configuração a que chegaram essa cultura e seus modos de expressão”. (BARBERO, 2009, pág. 101).

O que Mikhail Bakhtin investiga é aquilo que na cultura popular, ao opor-se à oficial, a une, aquilo que, ao constituí-la, a segrega. Por isso seu estudo centra-se na investigação do *espaço próprio*, que é a praça pública – “o lugar no qual o povo assume a voz que canta”. (BARBERO, 2009, pág. 101).

Ao sair em busca de outros espaços, outros lugares, e, por sinal, em praças públicas de bairros periféricos de Belém (em cima de um caminhão), para divulgar a sua arte, a sua “voz que também canta - e ainda sonoriza: harmônica, melódica e ritmicamente”, o “Sol do Meio-Dia” assumiu, de fato, um “tipo particular de comunicação”, como consta em “*Dos Meios às Mediações*” (2009, pág. 101), sem depender (totalmente) das instituições oficiais (igreja, estado, etc..), contribuindo, de fato, para a “criação de uma atmosfera de liberdade”. (BARBERO, 2009, pág. 102).

2.2 – “Merengueira” e “Tum-ta-tá”

MERENGUEIRA
Walter Freitas

anum, bica meus olhos
planta no balcão, planta os dois guaranás
forte é o chão da lua nova
braço de cabano, choro de quem baixa-mar
nem que o sonoro vare a noite radio
da sacramento para o brasil
nem que tu venhas, merengueira, dançar
nem que tu venhas pra merengar
passaro-canto nas entrepernas da manhã
índia cabocla feiticeira iauacanã
fruta fruteira beira de rede igarapé
morena linda tucunari tucunaré
mela me breia, puçangueira, me dá
da goma quente do tacacá
mela de novo, puçangueira, vem cá

deixa o meu povo se levantar
água doce amargou no fim
canto o suor, palavra ruim
livre ou preso canto o cantar
de belém do para.

Figura 31 - Partitura e letra de “Merengueira” – manuscritos cedidos pelo autor.

Falando da linguagem sonora (musical), dá para acreditar que a intenção de Freitas em “Merengueira” foi fazer um reaproveitamento rítmico do *merengue*. Em entrevista a esta autora (junho/2012), ele diz que não tem a preocupação de compor *carimbós*, *bois*, *sambas* ou o que quer que seja, em seus formatos originais. Para ele, só vale se suas intenções ou objetivos forem suficientes para operar uma transformação nesses formatos, sem chegar ao ‘destempero’ de querer transformar isso em um novo padrão rítmico. Freitas, em suas composições, sempre partiu de um ritmo (quando usa um ritmo já definido) para trabalhar sobre ele. O que ele mais gosta, mesmo, é de poder jogar, brincar, alterar, mexer, em termos de ritmo mesmo, melodia e harmonia.

Walter Freitas acredita que a cada ritmo, seja de que natureza for, corresponde um padrão melódico e um padrão harmônico. Interferindo nesses dois últimos padrões, ele acaba por interferir no ritmo em si, sem pensar numa fusão, de fato! Para ele, muitos compositores pensam estar compondo *choro*, ou *bossa nova* ou outro ritmo, mas não estão - enfatiza -

porque, mesmo sem ter a intenção, mexem nesses padrões e isso faz perder o sabor original daquele tipo de composição. Portanto, em *Merengueira*, não houve a mínima intenção (de Freitas) de fundir o *merengue* com o *carimbó*.

Uma das interferências cruciais (palavras do autor) em *Merengueira*, é a do andamento. Naturalmente, o *merengue* tem um andamento mais agitado, mas *Merengueira* puxa esse andamento para trás. Na segunda parte da música, nota-se uma intencional divisão melódica, a partir de algumas células rítmicas próprias do *merengue*. A diferença, então, reside aí, neste ponto! Enquanto no original o ritmo sustenta frases mais curtas e complementares do ritmo, em *Merengueira* a melodia persegue as células rítmicas e consegue chegar nessa divisão, que se apresenta com um *swing*, meio que de “*batuque*”.

Na linguagem verbal, “*Merengueira*” apresenta-se como um canto de amor à terra natal de Walter Freitas: Belém do Pará! Um canto que, através do “sonoro” - o famoso “boca de ferro”, citado no Capítulo Primeiro - vai da Sacramenta para o Brasil, exaltando o guerreiro cabano (do movimento da cabanagem – dizem que o único movimento de massas a tomar o poder na história do Brasil!) e pontuando, poeticamente, diversos elementos, presentes nas “séries culturais”³⁹ amazônicas. Mais exatamente, aquelas que caracterizam o estado do Pará.

Segundo Pinheiro (1982, pág. 25), o escritor e tradutor soviético - importante membro do formalismo russo – Iuri Tinianov, é quem fala de séries culturais (ou sistemas culturais) como estruturas que, compostas de vários elementos, se interrelacionam e interagem, entre si. Sendo assim, fazem parte destes sistemas (ou séries) as artes, como: o canto, a dança, a música, a performance, etc; e outros setores da vida cotidiana: a alimentação, o vestuário, a arquitetura, o mobiliário, entre outro(a)s. E para re-conhecer as séries culturais paraenses, em *Merengueira*, basta lembrar das coisas marcantes que estão na letra da canção. Podemos começar com a culinária: o *tucunaré* (um peixe da região) e a *goma do tacacá* (uma bebida típica, que é acompanhada com *camarão*, com *jambú* – uma folha que deixa uma sensação de tremor na boca, e com o *tucupi* – suco extraído da mandioca).

Na flora amazônica, o *guaraná*, famosa planta medicinal, em torno da qual os índios construíram uma de suas mais belas narrativas. Na fauna, o *Anum* (pássaro também da Amazônia, urbano, negro e de considerável tamanho). Na música, comparece o *iaucanã*, instrumento de sopro, indígena; e na dança, a própria *merengueira* - a mulher, a dançadeira do

³⁹ Veremos sempre que, em Tinianov, o conceito de sistema (que classifica em séries a obra literária, de um lado, e a “vida social”, de outro) é necessário à sua idéia motriz da dinâmica literária: as “séries” trocam influências e se tornam “vizinhas” só até o ponto máximo em que se desnuda o muro divisório das diferenças espaciais e temporais de cada uma. (PINHEIRO, 1982, pág. 25).

merengue! Não se pode esquecer, ainda, das outras mulheres amazônicas, lembradas no texto: a índia, a cabocla e a feiticeira, personagens emblemáticas que atraem, seduzem e praticam todo tipo de encantarias. Como exemplo, o autor cita a *puçangueira* (dona ou fazedora de *puçangas*, artificios mágicos).

Percebe-se então, em *Merengueira*, de Walter Freitas, aquilo que Vladimir Maiakóvski (poeta, dramaturgo e teórico russo) afirma, quando diz que “a arte deve ligar-se estreitamente com a vida”. Amálio Pinheiro (1982, pág. 65), em “*A Textura Obra /Realidade*”, é quem lembra desta frase, dita por Maiakóvski. E nesta mesma obra, de sua autoria, Pinheiro (1982), observa que não há obras de arte acima, nem vida social (ou cotidiano) abaixo: “não há só estruturas modelares, acima, e a finitude concreta, abaixo: entre as muitas espécies de vida, que nascem e morrem, finitas e históricas, há a das obras de arte”. (PINHEIRO, 1982, pág. 28).

Ligar arte e vida, entender arte-vida como uma textura de sentido nem indiferenciada (a obra é um artefato material que se distingue dos outros) nem dicotomizada pela diferença metafísica (que eleva, de algum modo, a obra acima da espaço-temporalidade físico-material dos objetos), significa no presente original e inalienável da leitura, abolir o hiato que separa o palco e a plateia, vivenciar o representado como presentificação intensiva e amplificada de vida no sujeito receptor. (PINHEIRO, 1982, pág. 65).

Em “Tum-ta-tá”, já se pode ver (também) mais expressões amazônicas, assim como os modos de vida amazônicos, as formas de falar, as levadas rítmicas (indígenas e africanas) e ainda os seres, em vários níveis, as entidades e assim sucessivamente. A isso tudo, Walter Freitas chama de “estética do misticismo”, uma expressão que, segundo ele, define este aspecto de sua música, ligado ao uso de elementos místicos e/ou míticos que foram sendo incorporados pelo autor. Nesta canção, Freitas se apropria claramente dessas coisas e começa então a aprofundar e intensificar esse tipo de conceito. Vamos à letra de Tum-ta-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

E a poesia de “Tum-ta-tá” remete-nos, de fato, às narrativas indígenas, em especial àquelas que falam de transformações do ser humano em elementos da natureza. Para o autor, é a “estética do pavor”, é a “noite quando cai, no meio da floresta!”. Esta letra da canção de Walter Freitas, na verdade, conta a estória da morte de seu irmão mais novo, que, aos cinco anos de idade foi atingido por um tiro disparado acidentalmente, por uma arma de seu primo mais velho. Em entrevista à revista *PZZ (Pará Zero Zero, Ano 1, Junho-Julho de 2004)*, o autor fala desse episódio, referindo-se ao recebimento de um sinal da tragédia que iria acontecer, pois que, um dia antes, seu irmão brincara com um bem-te-vi que apareceu no quintal de sua casa, no bairro da Sacramenta.

Para o semioticista tcheco Ivan Bystrina (1995, pág. 28), tais fenômenos (podemos dizer, xamânicos?) ocorrem por conta de duas realidades: a primeira, que se constitui organicamente e socialmente e a segunda realidade: o imaginário, que se constrói a partir do mundo das coisas. Como exemplo da “segunda realidade”, Bystrina lembra de Odin, o maior dos deuses Vikings, que tinha a capacidade de mudar de forma, transformando-se em pássaro ou animal selvagem, em peixe ou dragão, e assim viajar, num piscar de olhos, para terras longínquas. Bystrina (1995, pág. 28) fala que os xamãs⁴⁰ são especialistas que se movem entre o “lado de lá” e o reino dos animais e dos homens; entre o mundo dos animais, dos espíritos e dos homens, intermediando a segunda realidade: “a sua atuação tem por meta coibir as forças que se voltam contra o bem estar dos homens em geral”.

Já o mitólogo e historiador das religiões Mircea Eliade (1991), em *“Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso”*, explica que o pensamento arcaico não separava o plano material do plano espiritual. Na verdade, os dois se complementavam. “O homem das sociedades arcaicas tomou consciência de si mesmo em um mundo aberto e rico de significados. Resta saber se essas aberturas eram meios de fuga ou se, ao contrário, constituíam a única possibilidade de alcançar a verdadeira realidade do mundo”. (ELIADE, 1991, pág. 178).

Vamos destacar aqui, também, o som onomatopaico da palavra “Tum-ta-tá”, que se confunde com o batuque vibrante dos tambores,⁴¹ presença muito forte na rítmica desta

⁴⁰ Os xamãs atuavam tanto na primeira quanto na segunda realidade. Na primeira, os xamãs eram seres humanos; na segunda realidade eles aparecem como deuses. Como exemplo, podemos citar o deus germânico Odin ou o deus Greco-macedônico Dionísio. Os xamãs aparecem ainda como semi-deuses e heróis, como acompanhantes dos mortos, ou então como dominadores dos espíritos. (BYSTRINA, 1995, pág. 28).

⁴¹ Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral (ZUMTHOR, 1997, pág. 177).

música. Uma rítmica que está escrita em compasso seis por oito (6/8), em que é possível ouvir, claramente, tanto a marcação do binário simples, quanto do binário composto, executados pela percussão.

E já que houve uma referência (nesta canção) a poderes mágicos, religiosos e simbólicos, próprios dos xamãs, não se pode esquecer que no Brasil, o pajé (que também é um xamã)⁴² comunica-se com divindades e ancestrais pelo canto e pela dança. E utiliza-se, na maioria das vezes, de instrumentos característicos: as maracas, os sinos e os tambores. Para Paul Zumthor (1997), alguns povos conferem ao tambor um valor quase mágico: o gongo para os budistas e o sino para os cristãos pertencem ao mesmo campo simbólico (Zumthor, 1997, pág. 177).

Vale lembrar que tais práticas xamânicas⁴³ no Brasil, assim como na Amazônia, se fundem com os rituais católicos, com os de umbanda e ainda outras religiões que se mesclaram à crenças de povos africanos. E Freitas sabe muito bem disso!

⁴²Ivan Bystrina (1995), diz que o xamã é um funcionário, “não apenas religioso, mas também político. Ele tem a tarefa de cuidar do bem estar de toda a comunidade. Este é, pelo menos, um postulado político, se não for a realidade”. (BYSTRINA, 1995, pág. 33).

⁴³ A vocação para o xamanismo é diferente, diversa. A pessoa sente-se como um candidato a xamã; ela sente isso interiormente e nesta situação é importante o papel das drogas para o êxtase e o transe. Há um chamamento que parece vir de dentro do sujeito. Mas para se tornar xamã é geralmente necessário ser formado por um mestre xamã. Assim acontece em praticamente todas as religiões. (BYSTRINA, 1995, pág. 32).

2.3 – Tuyabaé Cuaá (A Sabedoria dos Antigos Pajés)



Figura 33 – Capa e contracapa do CD

Mas é em 1987, que Freitas realiza a sua “Obra Prima”, considerada como referência de música produzida na Amazônia: o LP e, mais tarde CD, “Tuyabaé Cuaá”. Mais do que ser uma referência, o *Tuyabaé Cuaá*, na verdade, firmou-se como um avanço, segundo palavras do próprio autor, que acredita ser a referência, aquilo que é visível a uma grande quantidade de pessoas, oferecendo-se para que se utilizem dela com o propósito de avançar. No caso do *Tuyabaé Cuaá*, ela não chega a ser, assim, tão visível. Para ele, “a diferença entre ser referência ou avanço estaria nesse quantitativo, nessa visibilidade. O que ocorre é que quem vai conhecendo, quem vai entrando em contato com ele, fatalmente tem de parar para pensar”. (GOSTONOMIA, revista online, 26-12-2012). E, neste caso, acaba mesmo tomando sua obra musical como referência.

Penso que haja quem o tenha tomado como referência. Outros detestam e o abandonam. Outros tentaram copiar *ipsi literis* o que eu proponho. Há quem o excre (intimamente, claro!). Alguns se deixaram influenciar, sem admitir que o foram. Muitos, na realidade, não teriam como seguir as referências que o *Tuyabaé Cuaá* coloca, os avanços que ele propõe, por questões técnicas, mesmo, ou intelectuais, hábitos de educação, etc. Agora, na verdade, a questão pode ser ampliada para esse lado do domínio de diversas linguagens. Muita gente acha isso uma demonstração de volubilidade e não acredita na competência de cada trabalho, por causa da enormidade da tarefa. Mas meus

trabalhos estão aí para serem avaliados. Não entrego nada ao público, sem estar convicto de que é belo! (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

Freitas acredita que “Tuyabaé Cuaá” é um avanço e pode (ou deve) se tornar uma referência, em consequência das inovações que ele propõe, em duas frentes distintas: a musical, trazendo compassos não usuais, extensões melódicas inusitadas, rítmica diferenciada, uso de escalas nunca utilizadas na música brasileira, sobretudo popular, construções harmônicas, o sentido épico do conjunto, etc.; e a literária, com o uso dos subdialetos, o sentido épico, as narrativas (resumidas para caber em letras de música), o tamanho dos textos e a grafia diferenciada. Ele argumenta:

Veja a esse respeito o trabalho do romancista Victor Hugo “Mãe” e “A Viagem do Elefante”, do José Saramago, etc. E também por uma coisa muito interessante e pouco notada: cada música aponta rumos diferentes. Não dá para perceber, no *Tuyabaé Cuaá*, uma fórmula repetida oito vezes. Mas essa análise toda deve ser estendida ao meu trabalho como um todo. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012).

Quando indagado sobre o seu público, ele responde: “ah, meu público é diminuto!”. (GOSTONOMIA, *revista online*, 26-12-2012). E não teria como não ser diminuto. Mas é um público que vai se expandindo para gerações mais novas, por algum tipo de processo que o próprio Walter Freitas desconhece. Segundo ele, é provável que a academia tenha uma responsabilidade grande sobre isso, por conta de (ele) ter tocado bastante em festivais universitários e procurado, ao longo desses anos, ter uma relação cordial com ela. Freitas considera que o público compreende mais a sua música, do que os próprios músicos (e também os técnicos) que se acercam dele. E, mais que entender, compreender, ele acredita que este mesmo público sente que algo é seu, e que, portanto, pode abraçar, dançar, curtir e ouvir.

Tuyabaé Cuaá, verdade seja dita, é um trabalho primoroso de música e poesia, que foi traduzido da cultura amazônica, para, mais tarde, abrir espaço em outros mundos, expandindo o seu alcance, com perspectivas de ser ouvido, sentido e entendido em outros lugares, em outros “domínios”. Freitas apropria-se de variados elementos presentes na Amazônia e os transforma. Além disso, pesquisa e estuda cada gênero musical; e ainda percebe, em cada autoria, a cartilha dos conceitos que estão lá, cuja base é matemática, segundo ele, e, na maioria das vezes, sem que o autor sequer desconfie. E depois, passa a subtrair esses conceitos, combiná-los, brincar com eles, jogar um jogo “divinamente

encantatório”. É desse modo que o autor trabalha suas composições e que, para ele, “é tão simples que ninguém aprenderia isso na escola”.

HEI, SAPECUIM!
WALTER FREITAS & ANTONIO MOURA

The image displays a musical score for the piece "Hei, Sapecuim!" by Walter Freitas and Antonio Moura. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in the key of D minor (one flat) and 4/4 time. The melody is characterized by syncopation and a mix of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three distinct rhythmic sections: the first in 4/4, the second in 6/8, and the third back in 4/4. The piece concludes with a final cadence marked "FIM" and a key signature change to D major (one sharp).

Figura 34 – Partitura de “Hei, Sapecuim!”

A partitura de “Hei, Sapecuim!”, como consta em *“Do Registro ao Documentário: Uma Tradução Verbo-visual-sonora na Amazônia”*, “é escrita na tonalidade de Mi menor, e os cromatismos dentro desta tonalidade menor conferem à melodia um caráter misterioso”. (BORGES, 2009, pág. 58). A peça, que é recheada de síncopas, cujo objetivo - do autor - é enriquecer os temas, buscando ‘variantes e variações’, tem 3 movimentos. Começa no compasso 4/4, muda para o compasso 6/8 e volta para o compasso 4/4, no terceiro movimento, permanecendo nele, até o final da música. É importante lembrar, também, que neste terceiro movimento de “Hei, Sapecuim!”, Freitas parte das “células rítmicas mais originais do boi-bumbá, para chegar a esses resultados diferenciados, depois de uma série de interferências nos padrões normais”. (BORGES, 2009, pág. 58).

TIÃ, TIÃ, TIÃ

WALTER FREITAS & JOÃO GOMES

Figura 35 – Partitura de “Tiã, Tiã, Tiã”

Tiã Tiã Tiã também foi escrita em Mi menor e também tem a presença da sincopa, mas desta vez se apresentando constantemente (na peça toda). Segundo Mário de Andrade

(1962, pág. 37), a sincopa é um traço rico e específico, na música brasileira. Para ele, trata-se de “efeitos que além de requintados podem, que nem no popular, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos”. (ANDRADE, 1962, pág. 37).

Tiã Tiã Tiã também sugere a marcação do carimbó (dança típica do Pará, de origem indígena, mas que foi aproveitada pelos colonizadores portugueses e desenvolvida pelos escravos africanos) e do retumbão, ritmo presente na “marujada de Bragança”, manifestação folclórica em louvor a São Benedito, que ocorre sempre no mês de dezembro, na cidade de Bragança, interior do Pará.

FRUTA RACHADA
WALTER FREITAS E JOÃO GOMES

FIM

DC ao FIM.

Figura 36 – Partitura de “Fruta Rachada”

Fruta Rachada apresenta-se o tempo todo em compassos simples: 2/4, 3/4 e 4/4 (binário, ternário e quaternário). Na segunda parte, a peça, quando vai para o compasso ternário, foi baseada em toadas de “boi” diferenciadas (dos bois “Pai da Malhada” e “Flor do Campo”) que aconteciam no bairro da Sacramento, quando Freitas era um garoto. As toadas, em sua maioria, são escritas em compassos quaternário e binário. Percebe-se, também, em *Fruta Rachada*, 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”. (BORGES, 2009, pág. 75). Percebe-se, também, “contrastes

rítmicos, melódicos, harmônicos e de caráter entre a parte A (tranquila, mais leve, quase como um prelúdio) e a parte B - mais agitada, favorecida pelo novo andamento”. (BORGES, 2009, pág. 75).

SALVATERRA

WALTER FREITAS

The musical score for "Salvaterra" by Walter Freitas is presented in two systems. The first system is divided into two columns, each containing eight staves. The second system is a single column of six staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "F.M." (Forte Moderato). The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast and intricate piece.

Figura 37 – Partitura de “Salvaterra”

Em *Salvaterra*, o 1º movimento é em 5/8 – compasso irregular; o 2º movimento vai para um compasso ternário simples (3/4); o 3º movimento passeia entre 4/8, 5/8, 7/8, 5/8 e volta para 4/8, numa irregularidade rítmica frenética; o 4º movimento é um 3/4 (meio que ‘valsado’, mesmo); o 5º movimento, uma melodia de ladainha, começa em 3/4, vai para 4/4, volta para 3/4, vai para 5/4 e volta, novamente para 3/4; o 6º movimento é uma ‘revoada’ de colcheias e semicolcheias em 4/4; o 7º movimento repete todo aquele passeio do 3º movimento; o 8º movimento vai para um 7/8 bem marcado, que ‘deságua’ em um 3/4 (seria um 9º movimento?) para finalizar em 5/8, repetindo o ritmo e a melodia do 1º movimento. Com tantos movimentos, não há como negar que estamos diante de uma “Suíte Amazônica”, que oscila o tempo todo nas tonalidades de Mi maior e Mi menor.

JANATAIRA

1

2

WALTER FREITAS



Figura 38 – Partitura de “Janataíra”

Os compassos irregulares, para Walter Freitas, surgem como alternativa de composição, para expressar o que ele define como “intenções amazônicas”. Segundo ele mesmo conta, “Janataíra”, que tem um 7/4 logo na abertura, nasceu de experiências (que comparecem na música) com as tonalidades de Ré maior e Ré menor, assim como com Fá Maior e Fá menor. Algo que o autor define como “brinquedo harmônico”.

Após o início em 7/4, o ritmo passeia. Vai para 3/4, volta para 7/4, vai para 5/4, 9/4 e volta para o 7/4 até o final. O uso do cromatismo, os cortes, as alterações e as quebras de compasso, tudo foi intencional. Freitas explica que a música foi produzida antes da letra, “mas depois viu que se encaixava no resultado da cena, do voo de pássaro, arriscado, quebrado, cheio de recortes, de visões sobre fogueiras que a música transmitia e a letra complementou a idéia”. (BORGES, 2009, pág. 92).

Vale dizer também, que em “Janataíra”, “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”. (BORGES, 2009, pág. 92).

IGAÇABA
WALTER FREITAS & JOÃO MOURA

Figura 39 – Partitura de “Igaçaba”

Esta música está dividida em 3 partes: a primeira em compasso quaternário (4/4), a segunda em compasso 6/8 e a terceira em 4/4, novamente. Escrita na tonalidade de Lá menor, apresenta partes bem movimentadas, que exploram bastante as notas agudas.

“Igaçaba” é uma das composições de Freitas (em parceria com João Gomes) em que ele produziu a melodia para um texto já acabado. Foi então, que teve a ideia de transformar o texto (a letra) em elemento formal, a mais, dentro da composição. O autor diz que esta é uma canção de água e foi produzida com esta visão temática, partindo das obras do escritor paraense Dalcídio Jurandir. E enfatiza:

Não existe, nela, espaço para 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 para isso e a letra, também escrita a quatro mãos, ajustou-se a isso. (BORGES, 2009, pág. 101).

PIXAIM

WALTER FREITAS & JOÃO GOMES

REPETIR 3 VEZES

Figura 40 – Partitura de “Pixaim”

“Pixaim” foi escrita na tonalidade de Mi maior e tem 4 movimentos (ou andamentos) diferentes, também com compassos irregulares, que procuram caracterizar ora a música indígena, ora a música negra. O primeiro movimento é em 5/8, o segundo em 2/4, o terceiro vai para 7/8 e o quarto volta para 2/4. Depois repete o 7/8, para terminar no 5/8, que é a parte inicial da música. Walter Freitas construiu a melodia com sonoridade modal, e isso é caracterizado pelo uso das sétimas menores. Quanto ao ritmo, ele confirma que:

É marcado pela presença de síncopas 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. (BORGES, 2009, pág. 109).

ORAÇÃO DA CABRA PRETA

1

2

WALTER FREITAS

The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 29, and the right column contains measures 30 through 60. The notation is in a single system with two staves. Measure 1 is marked 'Intro (rubato)'. Measure 18 is marked 'ritardando'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 41 – Partitura de “Oração da Cabra Preta”

A “Oração da Cabra Preta” é um texto de domínio público (que está no Livro de São Cipriano) mas foi adaptado para um poema do paraense Bruno de Menezes. Musicada por Walter Freitas, ela está voltada para a escala árabe, que é bastante usada pelo compositor, que gosta e aposta nesse tipo de sonoridade. Nem é preciso dizer que uma melodia como essa causa “estranhamento” no público! Coisa que Freitas adora e faz questão de evidenciar, em seu trabalho musical. Ele explica o seu processo criativo:

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, para 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, para 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). (BORGES, 2009, pág. 115).

A amostragem dialetal presente em “Tuyabaé Cuaá” (tirando as recriações fonéticas e os neologismos inventados pelo autor) é o linguajar caboclo, amazônico, que está caindo em “desuso”, quase completamente, em face de: por um lado, a presença muito forte dos meios

de comunicação de massa, em Belém do Pará. De outro, pela presença cada vez mais notável de correntes migratórias, relacionadas com grandes projetos extrativistas, industriais, pela descoberta de minérios, etc. Sabe-se que por tudo isso (vale dizer, por estes movimentos invasivos), a Amazônia já está, há algum tempo, repleta de “colônias”, compostas por pessoas vindas de outros estados e de outros municípios, como o sul do Pará ou da Transamazônica, de um modo geral. Contudo, o formato dialetal da fala de algumas comunidades amazônicas ainda resiste. Segundo Walter Freitas, isso demora mais a se acabar, demora mais a se retirar da alma e da vivência das pessoas. Porém, o vocabulário (em si) é afetado com maior rapidez, porque as palavras utilizadas já são outras.

Em “Tuyabaé Cuaá” identifica-se, com clareza, os recursos estilísticos de natureza lexical, considerando a diversidade de registros lingüísticos que a obra apresenta. Nas letras das canções encontram-se apóstrofes, tremas e circunflexos, que marcam a transformação do ditongo “ei” em uma vogal fechada, pela eliminação da vogal “i”. Este, é apenas um, dos inúmeros recursos presentes na linguagem verbal desta obra de Walter Freitas, onde ele revela seus intertextos com outros discursos. E não se pode esquecer dos recursos sonoros, tão marcantes quanto os verbais. Freitas e seus parceiros das músicas (João Gomes e Antônio Moura), mostram ao público o quanto é possível (a partir do encontro com os diversos signos) formular e/ou re-formular, produzir e/ou re-produzir, criar e/ou re-criar palavras, sons e também ideias, do mundo real ou imaginário, relacionadas tanto às questões culturais, como sociais, políticas e até históricas, deste e de outros tempos.

Enfim, muito se pode falar da melodia (assim como do ritmo e da harmonia) e da poesia de “Tuyabaé Cuaá”, que apresenta-se com uma liberdade (enorme) de composição contemporânea. Marcada por narrativas ora indígenas, ora africanas, ora caboclas, ela mostra tão somente toda a expressão e a interação do pensamento de Walter Freitas com seu universo repleto de signos, identificando-o, imediatamente, no contexto amazônico. Vejamos, então (no encarte do LP), os aspectos fonéticos, lexicais e sócio-culturais presentes em “Tuyabaé Cuaá”, uma excelência (segundo inúmeras opiniões de críticos e de músicos paraenses) na arte musical de Walter Freitas.

para a identificação gráfica da maneira de falar dos cabocos 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 forma bem definida e diversa, algumas vezes do original, os seguintes sinais: (') o apóstrofe registra a pronúncia sempre vibrante do "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).

(°) 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 compõe (flexu, ao invés de flechou).

LADO A

hei sapecuim!

(walter freitas - antônio mouro)

ouço este-um chamar' chamar' é
paresque uma guer'ra pra banda d' marabá
cúmo as jaquêras car'regũ
ê joga tanta fruta ê flũr'

vem lá das ilhas cũtjuba ê lá
ser'pente cabra preta búfala
teu seio asa d' pássaro flechũ
'roçũ meu bronze ê a flecha não quebrũ

'raimundo vem cá
sabe essa lição
a vida entor'tũ
cuiêra d'ô chão
mas fincũ 'raiz
nũ meu coração
a vida faz mel
e enter'ra o fer'rão

passa já pra dentro, bir'ro
vei' cunhado aqui m'ê en'redá
vaçuncê fez festa ê cũm quem
cũm per'ipetua da gueiomar'
nũm vai aprendê 'rũbã
'scuta 'scuta este-um chamar'

ei andar' andar' andar' ê
vento crina cio cavala vela 'riba o mar'
'strêla 'strala o temporal
'sporas d'ê areia ê sal

um tapajós cor're im teus olho - adeus
adeus teu 'riso a 'roça nũ luar'
fer'vura d'ê urucum no coração
hei tchê pra o bruxo sol t'ê enfeitiçar'

hei sapecuim!
antônio antônio
pros fim dos confim
quem "nós" invocũ
a mor'te-cauim
moquẽm "nós" iscũ
hei sapecuim!
a bicha gritũ

água assombrada bôta
um piu sar'ta da tũcêra
vũ pras cabiceras, ver'gel
jamachy, agôro ê chapêu
ar'ma d'ô lugar' dũr'miu
vembora pir'ralha - psiu...!

2

meu boi ur'ũ d'baxo da canua
dragão de jo'ge a lua
tremeu que treme o cur'ral
'strelinha tu cai no meu veludo
eu vũ te 'sperancã, madrugô
as 'strada maracangal' lha
antão tu cai - sabe o mocô do mar'
'riba a pedra branca? - alua só
no coração fundo perau
toca mea pir'ralha e alua - fiau babau
cavalêro serenũ na lança
fere o tempo, o tempo dança
'spada tu luz ai de mim
'raio da noite, negrô do dia
cala os 'rumpi - calmaria
do tempo este-um 'rio-mirim

os pissual m'ê enfeza ah eu m'ê enfezei
fulha d'ê cruana, as mazela qu'ê eu já sur'rei
meu beijo a flũr, d'ô piquiã
ê um fogo ai m'ê sova peia

fico no meu guamã dos meus guamãs
andar' detrás cũmo as condêxa, axil
dera tũdo os incanto pũr' teus ais
mas este-um tempo foi quando eu mor'ri
mas este-um tempo foi quando eu mor'ri
dera tũdo os incanto pũr' teus ais
andar' detrás cũmo as condêxa, axil
fico no meu guamã dos meus guamãs

os paricêro a-bom
band' caboquêro
choremo este-um tom
joão bronz' festêrô
sej' l'ovada a dũr'
qu' n'ós nunca pesquem'
nem nũm desvendem'
nem chamemo amũr'

fêmea madrugada prenhã
desovu na mão d' aurora
antão quem nasce ê o dia, amanhã
ê já vai nũm vô' de acauã
se aligerũ pros 'gapô
dançaderero um carimbô

este-um - por "este", expressão demonstrativa.
paresque - parece que.

uma guer'ra pra banda d' marabá - referência à guerrilha do araguaia, ocorrida na área do sul do Pará (de intenso conflito fundiário) e sufocada pelo exército há alguns anos.

Figura 42 – Letra de “Hei, Sapecuim!” - encarte do LP “Tuyabáé Cuaá”

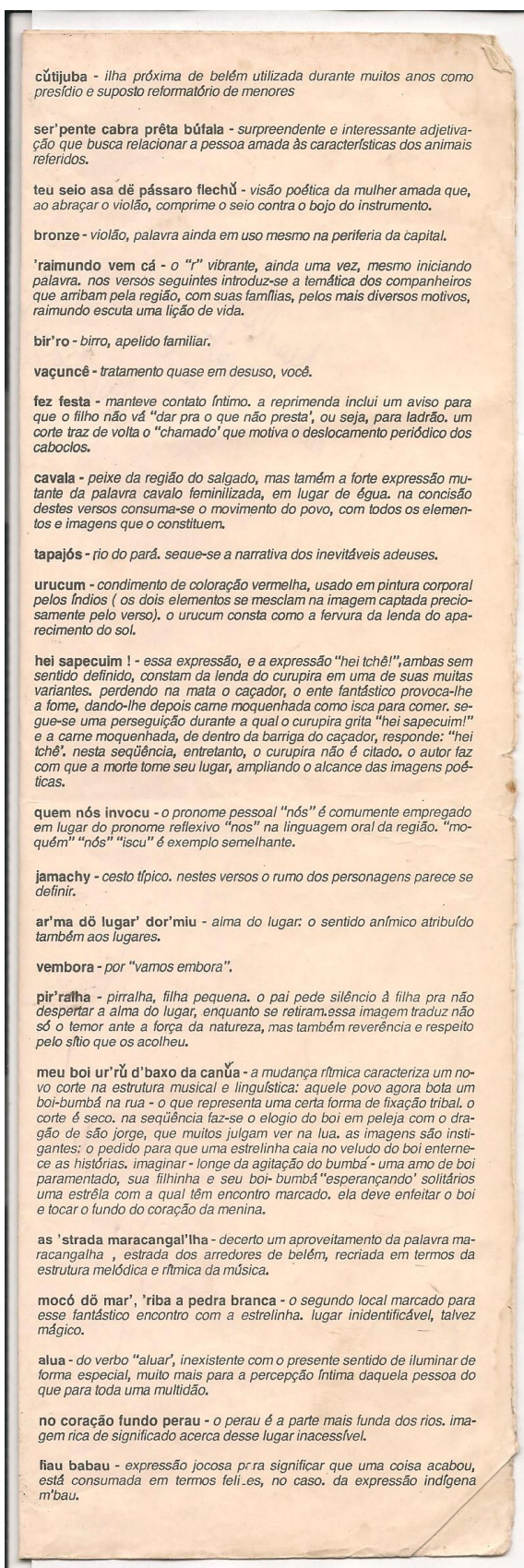


Figura 43 – Aspectos lexicais em “Hei, Sapecuim!”

cavaleiro senenŷ na lança - introdução dos temas mais marcadamente africanos. diz-se que ogum, o cavaleiro jorge, abaixa sua lança e usa da espada para dividir o tempo em dois, dia e noite. é tempo de silêncio e calma.

'rumpi - tambores de tamanho médio usados nos terreiros.

'rio-mirim - rio pequeno, referindo-se ao tempo e sua pequenez e insuficiência, uma preocupação frequente do autor.

pissŷal - as pessoas

fŷlha dē cruana - folha usada em benzeduras.

as mazela que eu já sur'rei - as doenças já tratadas com orações e benzeduras. aqui a narrativa é estranhamente alterada: começa a falar o elemento feminino.

fŷŷ' dō piquiá - flor usada como isca e atrativo para a caça.

fico no meu guamá dos meus guamás - as duas formas de denominação do rio. aqui se discute a fixação pela terra.

andar' detrás cŷmo as condēxa, axi ! - causa-lhe desagrado voltar atrás como as condeixas (fêmeas de caranguejo) mas, afirmando, ela se desdiz: os versos são repetidos de trás para frente e, recebendo melodia diferente da anterior, causam impressionante mudança de efeito sonoro.

paricēro - parceiros, refletindo também a palavra parecidos.

band' caboquēro - caboquero é o rapaz namorador de caboclas.

choremo este-um tom - celebração do companheirismo e da amizade. introduz-se o terceiro personagem alcinhado de bronz' festēro, louva-se a dor que todos sentem mas não desvendam: o amor no dizer dos cabocos não se conhece pelo nome.

qu' nós nunca pesquem' - que nós nunca pescamos: pescar, em sentido poético, entender.

fēmea madrugada prenhia ... - a madrugada desova como um pássaro na mão da aurora.

dançaderero - palavra inventada, segundo o autor, pela força da musicalidade e de todo o contexto anterior. seria uma mutação musical da palavra dançadeiro, um adjetivo com propensões verbais, significando que o dia vai em direção aos igapós dançando muito e muito um carimbó.

tiã tiã tiã
(walter freitas - joão gomes)

soy brasileiro lindo
soy brasileiro lindo
sou brasileiro lindo e toco tambor'
também toContigo mamBurocô
rumBolerolero tango e agogô
chuLambaD' Angola conga nagô nagô
burundum

soy brasileiro lindo
soy brasileiro lindo
sou brasileiro lindo e toco tambor'
merengando carimBolando eu vou
no catuMaraCasCatá xangô
quē mē guar'da a pele d'Africa a cor'
quē mē dá jamayca e eu toco tambor'
badauê

soy brasileiro lindo
soy brasileiro lindo
sou brasileiro lindo e toco tambor'
aTam-tam só digo bumbá de amor'
aTaBaQuerendo eu bumBobador'
ecoLongoLôgiComo uma flor'
aBrisandoVenTostado de odor'
quē per'fuMentina Clemente tiã tiã tiã
tiã tiã tiã

soy brasileiro lindo
soy brasileiro lindo
sou brasileiro lindo e toco tambor'
afoxé pandeiro coco e bongô

vigilengo nêgo ai soy pescador'
tocador' malungo o walter' cantou
todo o canto vindo fundo cantor'

soy brasileiro lindo
soy brasileiro lindo
sou brasileiro lindo e toco tambor'
birimbau birimbo zambi mandou
orereraiá naná me ensinou
salve os preTudinhos, salve o amor'
macumBadalanDom de cantador'
oxalá mē deu e agora eu lhes dou
saravá

soy brasileiro lindo
soy brasileiro 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 montagem e desmontagem de palavras é a característica básica dessa letra, de simples entendimento mesmo para quem não possui o traquejo das peculiaridades da cultura da região.

fruta rachada
(walter freitas - joão gomes)

mē enveredŷ pŷla 'ribēra
paresque intē pra os aragui-ai
mundo é tu quē leva, as andadēra
'strēla dō nor'te deitŷ ai

ai mē deixŷ fruta 'rachada
im cada pé dē dŷŷ' cresceu
um araçá dē cor' morena 'strada
nas plantas cá bem dentro d'eu

mē enveredŷ pŷla 'ribēra
paresque intē pra os aragui-ai
mundo é tu quē leva as andadēra
noite incendiada im nos arraia

mē deixŷ fruta 'rachada
era os açúcar' dōs biribás
'strela dō nor'te, manhã 'raiada
'scanchŷ-se fēmea nōs ingás

tambŷŷ' trŷveja as bor'dadēra
trŷveja é boi 'relevantŷ
perobo é quem xingŷ-mē feia é
zē breu bor'da 'strelas pro nhô

ar'uma, chica das candeias
traz pinga, a tar' lá do nestŷŷ'
traz fita, traz, muié festēra é
depressa, onça intē já 'roncŷ

pŷla patēxa dŷ-te as minhas mãos
vi num dos seios jor'ro infim 'ruim
é o puço 'stranho, o que eu não vi
fez 'rio dē mágua n'água dē mim

ai ai mē beja pŷlo tŷdo amŷŷ'
danei nō mundo 'sŷm quē te per'di
a fim do fundo o puço é a dŷŷ'
mē dero abrigo ah sigo mē vŷ

andŷŷ' pŷŷ' tŷdas muitas léguas
teu cor'po im mim num' de avexar'
meu cor'po im flor' mur'chosa aber'ta é
três vez lembrei dōs matagá

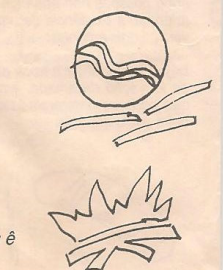
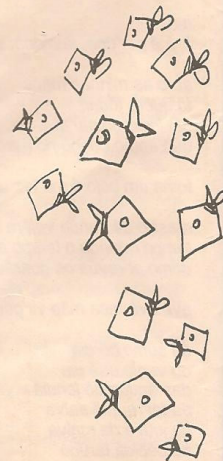
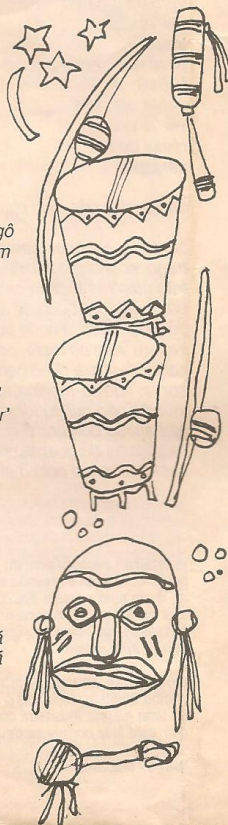


Figura 44 – Letra de “Tiã, Tiã, Tiã” e “Fruta Rachada”

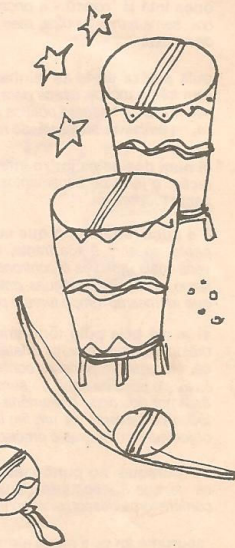
pavũres im finar' dẽ festa
tremũres dentro o temporã
dẽ puraquê no punho um 'resto ẽ
tar'vez mẽ vor'te a te encontrar'

pũla patêxa dũ-te as minhas mãos
vi num dos seios jor'ro infim 'ruim
ẽ o pũço 'stranho, o que eu não vi
fiz 'rio dẽ mágua n'água dẽ mim

ai ai mẽ beja pũlo tũdo amũr'
danei nõ mundo 'sim quẽ te per'di
a fim do fundo o pũço ẽ a dũr'
mẽ dero abrigo ah sigo mẽ vũ

'scurume im nos meus alguidares
irapuru assubinhadũr'
vauncẽ tece as acanitaires
aluã nõ pote aluou

se asserene mas se asserene
meu coração sumano cantũr'
(deraiêraderinderaiene)
amũr' meu amũr' meu amũr'



mẽ enveredũ pũla 'ribera... - essa toada de boi, de amor e despedida,
abre mostrando os caminhos dos amantes que se separam.

araguai-ai - o rio araguaia lastimado pelo amante que fica na imensidão
de sua ribeira está perdida a amada.

'strêla do nor'te deitũ ai - imagem poética que marca o tempo decorri-
do desde a partida pelo movimento dos astros no céu.

fruta rachada - crença bastante arraigada na cultura nortista de que a
mulher, subindo em uma árvore, faz com que os frutos passem a nascer
rachados, para o autor, passa a ser evidente louvação do sexo feminino
pelo poder de força e influência que lhe atribui.

im cada pé dẽ dũr' cresceu ... - a transposição do movimento objetivo,
de crescimento da natureza, para a realidade subjetiva do amante aban-
donado, fornece a dimensão exata dessa relação do homem amazôni-
co com a criação e destruição à sua volta.

noite incendiada - introduz-se a situação das festas juninas com suas
fogueiras e arraiais, cenário no qual se desenrolará a história.

era o açúcar' dõs biribãs - a louvação da amada pela essência da fru-
tas.

'scanchũ-se fêmea nõs ingãs - este verso explicita a crença da in-
fluência do sexo feminino sobre o abrir-se das frutas, compõem os versos
anteriores uma louvação de sutil erotismo, que pode ser apontada como
nota constante em várias destas músicas.

tambũr' trũveja as bordadẽra - os tambores aqui mencionados são as
barricas usadas pelos tocadores de boi-bumbá. os personagens animam
os bastidores do terreiro, empenhados em dar os últimos retoques nas
indumentárias, nas músicas e em todos os demais detalhes da brincadei-
ra: o boi se prepara para ir às ruas. o trovejo das barricas avexa as mu-
lheres para que tudo fique pronto em tempo.

ẽ boi 'relevantũ - mais uma vez o boi, que descansa no centro do tam-
bor, (palavra usada para designar também o terreiro onde dançam os
brincantes) levanta-se para bumar. embaixo dele já está o "tripa", figu-
rante que pode ser considerado "a alma" do bicho.

perobo - fresco, viado, na linguagem caboca. figura freqüente nas fun-
ções de boi-bumbá. o personagem reage ao tratamento pejorativo, di-
zendo que o verdadeiro perobo ẽ aquele que o xingou de feia.

xingũ-mẽ - observar que o sotaque transforma a palavra no nome de um
rio, mais uma forma de reintroduzir a temática inicial de separação e
distância.

zẽ breu bor'da 'strêlas pro nhõ - um homem bordando estrelas para
outro. este verso realinha o homossexualismo nas brincadeiras de boi e
confirma o sutil erotismo subjacente no trabalho poético. zẽ breu assim
se chama pela sua negritude.

chica das candelas - uma negra cujo poder de iluminar os semelhantes
lhe valeu a alcunha, trata-se das candelas da alma.

traz pinga, a tar' lá do nestũr' - pela intensa movimentação a que es-
tão sujeitos, a cachaça ẽ utilizada para compensar o desgaste físico.

Figura 45 – Aspectos lexicais em “Fruta Rachada”

onça inté já 'roncũ - a onça é um dos instrumentos de percussão do boi, semelhante à culca, mas de som grave e profundo, como um ronco de animal.

pula patêxa dũ-te as minhas mãos - a pateixa é uma peça de ferro, com três ganchos, usada para retirar baldes e outros objetos que caem nos poços. a imagem poética compara as mãos da amante a uma pateixa, na tentativa, talvez vã, de resgatar o amado.

vi num dos selos jor'ro infim 'ruim - para ela conta-se definitiva separação: o jorro de sentimentos que se turvam e se transforma na dor da perda irreparável.

ê o pũço 'stranho, o que eu não vi - 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 águas amazônicas, poços e rios em uma enxurrada que ao mesmo tempo turva e purifica.

ai ai mē bēja pũlo tũdo amũr' - esquematiza-se a sequência de um diálogo. o homem volta a falar, embora os dois não se achem face à face. ele também parte ao conhecer 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.

dē puraquē no punho um 'resto - referência a uma crença amazônica de que a introdução de um pedaço do rabo do puraquē no punho confere força descomunal ao indivíduo.

'scurume im nos meus alguidares - a mulher retoma a narrativa assim como a calmaria do cotidiano. os alguidares, grandes vasilhas de barro em que se amassa o açaí, escurecem. o irapuru vem cantar. volta-se a tecer os acanitates, ornamentos de cabeça. o aluá (cascas de ananás fermentado) está pronto. a serenidade volta ao coração.

salvaterra
(walter freitas)

dō sumo dō dia
dō vento quē pia
das águas dō jandiá
da terra quē salva
da juta é da malva
da bebida tarubá

um índio nō 'remo
peçonha dō demo
pra tar'rafiá
montaria ligêra
tu quêra ou nũm quêra
eu chego aqui pra bēra
quando o 'rio vazá

rũdũpia aqui
no meu tapiri ei
sobe a saia
o vento dá
bem que eu mē tratei
cũm pau dē guaraná
passarinha eu
mē bica na mão ei
mē consola o coração
só tem uma lei:
ah canta sabiá

pixunêra im flũr'
cheirume dō mar'
fũlha dē couve eiô-ô-o
no feijão cũm jabá

grande é grande é os meus desejar'
jito é os prazos quē a vida dá
sim, penei solidão
o mato encantadũr' varei,
varei, minha flũr'
trouxe um baque no coração

levou um samba dē galho dē cuia dō preto da bacabêra
choro no bronze o for'moso dos teus olhos quē mira é sabe
mirar'
mē dá licença, sumana, quē pede passage os povo da beirá-
4

a-a

ai mē per'doa, sumana, as tũda é pra tu e eu mē dano a tũar'

abro as minhas mãos
tê quero tũcar'
um índio dō ser'tã-ã-ão
quē antão chegũ nō mar'

toma um bējo é mē faz um bēju

mastro dē canũa velêra
tempo quando o tempo ar'revũa
cũmo ar'revũa os guarás é os nambus

avê avê mea mãe vir'gem santa

dō sumo dō dia
dō vento quē pia
das águas dō jandiá
da terra quē salva
da juta é da malva
da bebida tarubá

jandiá - um rio.

tarubá - uma bebida. no decorrer desta toada de amor praieira que é, ao mesmo tempo, uma cantiga de mato, descobriremos que os versos iniciais constituem um louvor da mulher amada, tecendo-a, por assim dizer, a partir dos elementos da natureza.

um índio nō 'remo - expressa a destreza de alguém no ato de remar trata-se de uma auto-apresentação.

peçonha dō demo - malefícios atribuídos a demônios.

tar'rafiá - tarrafejar, pescar de tarrafa.

montaria - tipo de embarcação. registra-se aqui a resistência do ribeirinho que, a cada final de enchente, retorna, contrapondo-se, em muitos casos, a projetos oficiais de mudanças coletivas mal conduzidas.

rũdũpia aqui - 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.

tapiri - tapera, paupérrima palhoça.

pau de guaraná - bastão produzido a partir da semente do guaraná deve ser ralado na língua de pirarucu e dissolvido em água. é estimulante.

pixunêra im flũr'... - a amante é de novo louvada, em confronto com elementos simples e cotidianos.

jito - pequeno.

o mato encatadũr' 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.

levou um samba - levou uma sova.

galho dē cuia - cipó usado para surras extremamente dolorosas.

preto da bacabêra - história lendária da região de soure, no marajó, pela qual um preto encantado junto a uma bacabeira espanca os transeuntes desavisados. este tipo de narrativa oral é abundante na região.

choro no bronze - louvo no violão, com amor, tristeza e sentimento.

sumana - forma de tratamento correspondente à mana, usada mesmo entre pessoas não aparentadas. neste ponto a toada amplia seu alcance referindo a existência de um povo naquela beira, contexto no qual convivem os dois amantes.

bēju - beiju. notar a troca de afetos: bējo-bēju. há mais uma sequência de louvação da amada. em seguida, um corte nos traz uma ladainha, que pode ser interpretada como a entrada em cena do próprio povo da beira como um todo.

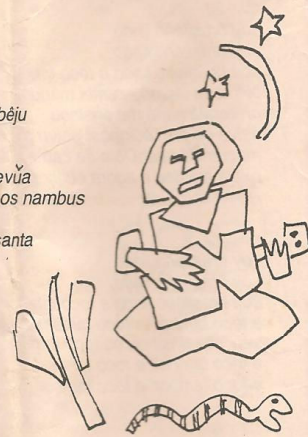


Figura 46 – Letra e Aspectos lexicais em “Salvaterra”

LADO B

janataíra
(walter freitas)

janataíra, cantei mas cantei
'baxo da bacabêra ai-ui mê dei
pipira brasilêra ê pipilũ
pipilêra um pipilo um piu dê amũr'
quê os curubento é quẽ se enchar'cũ dê cauim
isso ar'ruína, mana, cunhãtã
ierecê tu mê 'scasseia um cupu
pegá curuba braba curubuçu
cunã 'rambã meu chêro 'recendeu
meu mel ai chega ele bebeu
triscũ um 'relampo aqui pũr' dentro d'eu
mana dê minh'ar'ma - êgua!
quê as patativa imudeceu

cariúa apanhũ três mazela - axi!
pir'rique, cobrêro ê um tar' dê 'squenti
janataíra, mana, eu mê guar'dei
um mê pediu e eu ai-ui não pipilei
nhãnhã chicuta ajeita ai uma benzição
cariúa impsicũ intê as arêa dô chão
puruca a-bom vós não mê alembra jamais
dês'ta quẽ a modo uma quebrêra inda tu virá
bêra de cá mato assombrava intê
ali sentava a canindê
a-já-ê-dia-maria-já-ê
d'sincanta a madrugada ê a cobra preta vira igarapé

"não mãe-do-'rio, não vai imbora-a
cũm as tuas águas, cũm as tuas águas"
u'a sucuriu mê devora-a
ê as minhas máguas, as minhas máguas
páss'ro paradêro ar'ribũ - nunca mais...

vai japiĩn
noite de são mar'çal
vara os fũgarêu
vai 'rũxinol
marelũ
pintũ nos cacho os açã-
f' 'rũxiũ
cantã pra mim
vai 'rũxinol
rêstia de sol
vai japiĩn

dançadêra dôs ajuri plantadũr'...

ouro dôs cabanos deste-um meu parã
trago 'scondidito im mea concha arambã
três guer'ras tũdas contra este-um brasil
bũca dê abiu, bũca dê abiu
dô tucumã sai a noite pula uma 'rã
irapuru vem nõ mato, podre um tem-tem
caltitu f'espera lá nõ bem-breu
cor're, aquela-menina, as antas cor'reu-cor'reu
mundia não quẽ tu tomba tu cai
nas águas dô guamã quẽ vai
nas águas dô guamã cobra-cipô
sem descanso pelo matos do planêto a cutimbói'

janataíra - personagem de 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, criado há algumas décadas como reação à repressão oficial contra os bois bumbás. a música baseia-se na estrutura rítmica de algumas toadas características desse tipo de auto junino.

cantei mas cantei - expressão de reforço verbal, significando que se cantou imensamente, até o extremo da capacidade de cantar, por efeito de uma alegria inusitada que se explicita no verso seguinte: a personagem está feliz porque se deu.

'baxo - embaixo.



Figura 47 – Letra de “Janataíra”

bacabêra - abacabeira, palmeira de cujos frutos se bebe delicioso vinho.

ai-ui - expressão sonora do prazer auferido no ato de se dar.

pipira brasileira - a realidade objetiva (o passarinho pipira) é novamente colocada em paralelo com a realidade subjetiva do pássaro junino chamado pipira brasileira.

pipilũ - o sinal gráfico que marca a transformação oral do ditongo "ou" nos finais desse tipo de flexão verbal. esse tipo de registro demonstra-se de fundamental importância para a tradução escrita da forma especial de falar que possui a generalidade dos cabocos da Amazônia.

pipilêra - palavra não dicionarizada: diz do pássaro que muito canta. notar a sequência sonora das palavras e a identificação do canto do pássaro com a própria personagem.

curubento - que tem muitas curubas, coceira braba e purulenta.

enchar'cũ - forma de pronúncia antes enfatizada, que se constitui herança da língua tupy, cujos "r", mesmo iniciais, são sempre pronunciados de forma vibrante.

cauim - bebida indígena fermentada.

isso ar'ruíra - uma ferida qualquer pode arruinar, ou seja, tornar-se crônica ou de difícil cura.

cunhatã - menina ou moça: a presente grafia é de responsabilidade do autor.

ierecê - personagem que contracenava 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. 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.

tu me 'scasseia um cupu - o cupuaçu, mesmo escondido, recende por toda a casa, sendo impossível negá-lo a uma visita.

pegá curuba braba curubuçu - uma praga rogada por Janataíra contra ierecê, por causa do cupuaçu escondido, mas em termos de mera brincadeira de amigas. curubuçu é a curuba em seu estado mais agudo.

cunã rambá - o sexo feminino, na expressão dos índios. aqui retoma-se a narrativa do coito, em linguagem crua e bela: ela fala de seu cheiro, seu mel, da participação do amado, suas reações íntimas em consonância com a grandiosidade da natureza em volta. um relâmpago rompe e ilumina dentro em si, enquanto que ao redor até as patativas emudecem. é a natureza que se cala e se recolhe após um momento de explosão.

mana dê minh'ar'ma - forma de tratamento usada para expressar um momento de extrema aflição.

équa! - interjeição que explicita ainda mais a intensidade dos sentimentos vividos naquele instante.

caritua - tratamento dado aos brancos, pelos índios, nos textos dos autos de pássaros juninos.

axi! - interjeição de uso freqüente, mas caminhando francamente para o desuso, em vista da adulteração e violação da linguagem amazônica mais típica pelos meios de comunicação de massa. denota desprezo ou nojo, aqui relacionados ao homem branco e às doenças que ele pega ou transmite.

pir'rique - diarreia.

cobrêro - coceira e dor simultâneas que se deslocam pelo corpo, deixando uma sinuosa cicatriz, semelhante ao rastro de uma cobra.

'squenti - por esquentamento, nome popular dado à doença venérea conhecida como gonorréia.

um mê pediu e eu ai-ui não pipilei - a personagem se nega ao branco usando a expressão "não pipilei", cujo sentido inova-se à força das imagens iniciais - já que só os pássaros podem pipilar. neste verso juntam-se nove sons vogais consecutivos, o que lhe confere musicalidade e sentido especiais.

nhãnhã chicuta - personagem real, uma pajé.

impicũ - empicou, ou seja: deu psica, trouxe azar. palavra não dicionarizada.

puruca - personagem real, o amado que um dia voltará, ainda que para se curar de seus males.

a-bom - expressão de reprimenda. neste verso aparece, por um sentido especial, o tratamento "vós", hoje totalmente em desuso, exceto por raríssimas exceções.

dês'tá - por "deixa estar".

quebrêra - doença, mazela.

bêra de cá... - a partir deste verso evidencia-se não apenas a devastação física da região (configurada pelo mato), mas também o extermínio de uma realidade subjetiva, assombrosa, que se veicula na espantosa mitologia amazônica, criada a partir das impressões fornecidas pelo próprio ambiente que vai degenerando.

a-já-é-dia-maria-já-é - aproveitamento sonoro (e gráfico) do nome onomatopáico de uma ave, a maria-já-é-dia.

d'sincanta - desencanta. neste verso ocorre a utilização dos mitos índios, pelos quais é possível às pessoas e coisas "virar" outros seres: a madrugada encantada em cobra preta (literalmente boiúna), ao raiar do dia, desencanta e vira igarapé.

'não mãe-do-rio, não vai imborã cum as tuas águas, cùm as tuas águas - citação de uma cantiga de domínio público.

u'a sucuriju mê devora-a - o mito da cobra grande repensado em termos subjetivos.

páss'ro paradêro ar'ribũ - nunca mais... o tema da devastação de novo sublinhado, com a arribação dos pássaros.

vai japiĩn... - a partir deste verso arma-se uma sequência rápida de imagens, amoldando ainda mais a estrutura cinematográfica de "cortemontagem" característica da música do autor. 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 açaí arroxando, imagens que marcam, nesta altura, um belo canto de esperança. aqui as personagens se fundem num contexto mais amplo, para reaparecerem transformadas na sequência final.

ajuri - mutirão.

trago 'scondido im mea concha arambá - o sexo feminino de novo citado e revalorizado como repositório das riquezas do suposto "eldorado" amazônico. as lendas sobre as riquezas armazenadas pelos cabanos também recebem menção. as três guerras cabanas "contra o Brasil" merecem neste ponto, atenção especial desde que insuficientemente explicadas, apesar da pomposa e recente oficialização histórica de que foram alvo. para o autor, a cabangagem vem sendo 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 mortos em desgraça ante o seus próprios liderados, as aspirações da massa revoltosa, do caboco, do negro e do índio, combatentes comuns, ainda nem começou a ser pensada, ao que parece. os representantes da história oficial insistem em negar com veemência qualquer intenção ou sentimento de separatismo em relação à nação brasileira, da província do grão-pará, o que parece estranho para um movimento guerreiro de tal monta - sobretudo ante a impossibilidade evidente de transformá-lo em movimento bélico de caráter nacional.

bûca dê abiu - um pedido de segredo: a resina do abiu brêa os lábios, fazendo com que de certa forma colem um no outro. o segredo se refere à secular insistência em velar oficialmente a história da revolução cabana.

do tucumã sai a noite... - referência a uma lenda indígena. com o cair da noite inicia-se a descrição de uma sequência de fatos mágicos, pelos quais pode ser envolvida uma das personagens, caso não volte a tempo para casa. Janataíra insiste para que ierecê se avexe. toda a mata se agita em um movimento agora inarmônico e desordenado de bruxaria e pajelança.

caititu t'espera lá... - imagem mágica de caráter sensual.

bem-breu - o maior negror da noite no fundo da mata.

aquela-menina - forma usual de tratamento. o pronome demonstrativo "aquela" perde seu sentido normal que indicaria uma terceira pessoa: a expressão identifica a segunda pessoa (tu ou você). também se usa "aquelazinha".

mundia não - que ela não se deixe mundiar, encantar, enfeitiçar, envolver.

guamã - um dos três rios que cortando vários municípios contribui para a formação da bacia do Guajará, frente a Belém. só as pessoas mais humildes lhe chamam Guamã: outros o dizem Guamã.

sem descanso pelos matos... - comparado a uma cobra cipó ou a uma cutimbia, o Guamã serpenteia "sem descanso pelo planeta", imagem que constitui o registro do fundamento de outra lenda.

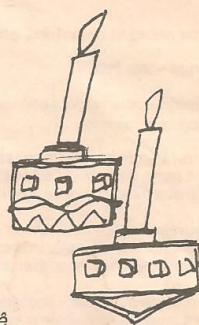
planêto - corrupção caboca da palavra "planeta".

Figura 48 – Aspectos lexicais em "Janataíra"

igaçaba

(walter freitas - joão gomes)

cuia leva a vela
 acha o nosso mor'to
 pũlo breu da noite
 pũla prata dos peixes do mar'
 buia dessas trevas
 vem pũlo teu povo
 monta as capivaras
 pũlos nó quẽ demo ẽ nõs ingá



tipiriri diz-que conta
 urutá ia descer' - pacoval curaim tantẽ
 jacundẽ-jacundá, jacundẽ-jacundá
 trepu na jia, foi vẽ marẽ sem guia:
 im bando as uiara ui pegavo zaigara

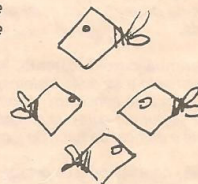
u'a juruti foi dizẽ pras anta dele
 u'a juruti foi dizẽ pras anta dele



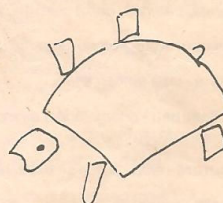
foi quẽ nem 'strepe dẽ ar'raia
 na ilhar'ga dõs pé - charimbá curô iô tantẽ
 'raimundinho a gueiomar', 'raimundinho a gueiomar'
 premẽro dia aieiẽ ... choremo o dia ...
 peraf quebranto, paraí cambada

falũ dasdô que ẽ dẽ vinda a ida dele
 falũ dasdô que ẽ dẽ vinda a ida dele

urucurumim
 quem âatá
 bilacubau dẽ manhã
 cururẽ 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 nũm disispera
 tire o vosso pano
 pede quẽ um cabôco
 tẽ bote as sementes dẽ urutá
 ẽ dispois da 'spera
 lave o vosso 'rosto
 chegũ o teu cabano
 quiba deste-um 'raio dẽ luar'

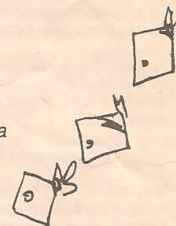


jurupari fez dancejo
 cum 'riba ẽ gueiomar' - os pissũal foro indo vẽ
 três bor'bulho no mar', três bor'bulho no mar'
 vento quẽ abria - arari - vento quẽ abria
 jurandir' remando, juro im mim quẽ a mata



sẽ abriu dẽ toda apois ter' da pena dele
 sẽ abriu dẽ toda apois ter' da pena dele

tira igaçaba do fundo
 alumia os querer' - temporal, por aí se vẽ
 curumim lampejá, curumim lampejá
 varão do dia - urutá - varando aurora
 ui dẽ mim quẽ pari no mundo essa história



ficũ nas folhas as 'scrita a vida dele
 ficũ nas folhas as 'scrita a vida dele

cuia leva a vela ... - hábito ribeirinho de pajelança pelo qual colocando-se uma vela acesa dentro de uma cuia no rio, pode-se descobrir o corpo de um afogado.

pulo breu da noite ... - imagem de encantamento que associa a escuridão da noite com o brilho luminoso dos peixes.

monta as capivaras - as capivaras não servem de montaria, como os búfalos no marajó, mas a cena trata do que seriam capazes os moleques em sua travessura, um encantamento típico da região.

pulos nó quẽ demo ẽ nõs ingá - ainda a travessura que se refere a for-

Figura 49 – Letra de “Igaçaba”

ma retorcida da ingá-oiô, relacionando-a com a peraltice das personagens.

ingá - uma fruta

tipiriri - personagem encantada, pretinho derrubador que vê e relata as coisas a sua volta.

urutá - a personagem central da história, menino travesso que ao descer no rumo do pacoval é levado para o fundo d'água pela uiaras. diz a lenda que o menino deve voltar como curadó-pajé.

curaim tantê - dois termos sem significado definido dentro a língua indígena, talvez pássaros ou bichos. já representam o envolvimento de urutá com o mistério insondável do fundo.

jacundê-jacundá - sequência construída por aproximação com a palavra jacundá, que é nome de peixe, de rio e de um lugar.

trepu na jia ... - o encanto assume sua forma poética mais radical: urutá chega à extrema travessura de se dirigir para a maré sem guia, sem proteção, e montado em uma jia, cena de extrema ousadia poética.

im bando as uiaa ui pegavo zaigara - menção direta à lenda das uiaaras que no rio, em bando, pegam peixe e, não raro, levam os meninos consigo para as regiões encantadas que habitam.

zaigara - peixe encantado quase invisível pela sua coloração semelhante à da água. só as uiaaras o pegam.

u'a juruti foi dizê pras anta dele - cena mágica que aproveita a tradição índia de personificação dos bichos: o pássaro juruti conta o ocorrido às antas e para as próprias pessoas da família e da aldeia.

foi quê nem 'strepe ... - imagem poética que relaciona a dor de uma ferrada de arraia aos sentimentos de perda da família com o sumiço de urutá.

charimbá curoiô iô tentê, 'raimundinho a gueiomar' - a aldeia ganha movimento e se agita tristemente com a notícia: os parentes próximos se acodem e se consolam, guiomar, a mãe, é confortada por raimundinho. tentê é curado com o charimbá, um mágico preparado extraído (de forma irreal e onírica) da baba do jacurarú ou da saliva de uma virgem.

aiêiê - onomatopéia de choro.

valu dasdô - dasdô surge como reação ao desespero pra lembrar que urutá, partindo, deixa claro seu futuro retorno.

urucurumim - urucu (corante de alimentos) e curumim (menino).

aará - uma embarcação.

bilacubau - onomatopéia do mergulho na água, palavra que se usa para o salto do pirarucu.

cururê - erva de que se extrai remédio.

aará - saudação indígena.

auati - o milho.

euzinho - forma delicada de referir-se a si mesmo. demonstra também dar-se importância real.

nhânã - personagem que surge no limite entre as pessoas da aldeia e as uiaaras: surpreendida no banho, ela se comporta de maneira mágica, alogando a tarde em seu sexo e levando-a consigo para o fundo do rio. nestas duas estrofes retoma-se a felicidade do menino em sua vivência com a natureza. coloca-se a questão da criação e destruição das coisas na própria descrição daquilo que seria seu cotidiano anterior. e a resposta aponta para tupan, o criador.

jurupari, 'riba - simples personagens que festejam um novo nascimento. em meio à festa volta a magia dos encantos. o vento sopra do marajó, abre-se o mar, a mata e o rio: é jurandir quem chega com as notícias de desencante.

arari - rio e lago do marajó

igaçaba - urna funerária. urutá não mais é encontrado no fundo, nas regiões encantadas ou nas igaçabas, mas pode ser visto varando a aurora, fazendo visagens e assombrações que aqui tomam o sentido da convivência com espíritos benfazejos. o narrador se lamenta de ter sido o veículo da narrativa, e amplia o alcance do enredo ao afirmar que a vida de urutá está contada nas escritas de cada folha da floresta.



Figura 50 – Aspectos lexicais em “Igaçaba”

pixaim
(walter freitas - joão gomes)

ê
budum nõ vento traz
cheiro bom dê zendi
canto pũr incanto ah minha gente
da guiné, meu tom nagô

pituim
'recende intê
ser' da pele quente
sente como dengue ai dessa gente
luz da for'ça até xangô

olorum
lundu 'raju
ai mẽ deu merengue
'rengo nõ 'repasse ô nõm mẽ 'rendo
nem 'rebenque mẽ dá dor

ubá ubá-que tambô-que batuque melexa
fêcha quẽ flecha caminho quẽ fêcha quẽ fêcha
pajé sacaca cavalo das água-tabaque
ô pena ver'de 'real
'reio im mata ẽ matagal
ubá ubá-que nõ muque na peia na peia
trôxe quẽ 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

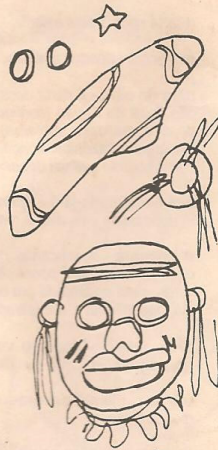
cantiga pre-tu bangulê
lê bangola pre-tu nõ ar'raia
iá tẽ brêa zamb'olê bangulê
ê zambê d'angola qui mẽ dá
batu' caxambu' olereiê
iê serena bo'carinhê chá
chá tẽ põe na chula um pererê
'rê ar'riba a xara ẽ xaxará
zabumba pre-tu-quẽ-bumbá
bum na bumba pre-tu-boi dançar'
tu tẽ põe nhô pre-t'um pererê
're tẽ du nõ canto o guaja-

rã-ah quẽ ess'encanto sabi-do
're-mi 'retor'ce ẽ rendengue lá
tum-ta-tuiê dê pari-guelê
luiererê
mẽ d'aroeir'arajana
'rinha sire... cûstado quẽ dê
suncê suncê... cûstado quẽ dê
dudiereiê

'retumba tu cunhã nhê ien
cujuba 'ruba o guaraná
sabê d'angola agora ẽ cê
nõ surinã tá cametá
acuera peste andu n'ocê
uara'bê tẽ faz curá
suruba semo zambo axé
da kindi'á vida nõ guamá

vi
tupi naiê nõ sol
ah nõ sol-vi zambi
quibas ẽ serenos, reis e nambis
iorubanos ẽ krahó

pixaim
mẽ vi crescer'
crendo nas umbandi
grande me foi gandhi além dos andes
ar'ribũ amor'amor'... lerê



budum - cheiro bom e forte de negros.

pituim - o cheiro do nosso suor.

'raju - sentido duplo de fazer raiar, chegar, e também de misturar raças e ritmos.

'rengo nõ 'repasse ô nõm mẽ 'rendo - forçado a trabalhar, mesmo quebrado e doente, o negro não se rende nem aceita uma situação na qual vê necessidade de mudança imediata.

ubá ubá-que tambô-que batuque melexa... - início da história do caboco pena verde, guerreiro africano que desaparece em meio a uma batalha e ressurgiu já na amazônia, transformado em índio e falando tupy.

fêcha quẽ flecha caminho quẽ fêcha quẽ fêcha - a utilização das duas formas quer traduzir a transformação da linguagem cotidiana para a linguagem de cabôco, às vezes completamente incompreensível, evada de dialetos africanos.

pajé sacaca - o pajé que anda pelo fundo d'água. esta seria a suposta forma usada por pena verde para vir da áfrica.

cavalo - o médium que recebe santos e cabocos.

ô - eu, na língua caboca.

'reio - arreio, baixo. o próprio pena verde conta sua história.

trôxe quẽ trôsse - cantado como se escreve.

incanti - encantos.

quimbundo - língua de angola.

bangulê - dança negra com palmas, cuícas, sapateados e cantigas obscenas.

bangola - vagueia.

bangüê - padiola usada pelos negros nos engenhos ou os próprios engenhos primitivos. ẽ também uma dança do pará.

zambê - festa popular, pagode. tambor pequeno de percussão direta.

caxambu - tambor grande e variedade de samba africanos.

xara - seta feita de pau tostado.

xaxará - cajado usado por entidades de umbanda.

'rendengue - parte dos quadris abaixo da cintura onde algumas mulheres têm o sensual hábito de prender o cós da saia.

sire - forma de tratamento dado aos senhores.

suncê - você.

cujuba - palavra usada pelos tiradores de madeira quando fazem um esforço conjunto de tração.

cuera - tenaz, que gruda.

uara'bê - sumo da massa da mandioca do qual se prepara o tucupi.

suruba - bom, excelente.

zambo - mestiço de negro e índia.

quiba - forte, robusto.

iorubanos - povo negro da áfrica

krahó - povo índio do brasil.

Figura 51 – Letra e Aspectos lexicais em “Pixaim”

oração da cabra preta

(walter freitas - 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
pato preto aparece
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 sossêgo
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



Figura 52 – Letra de “Oração da Cabra Preta”

Pode-se afirmar, sem medo, que “Tuyabaé Cuaá” encaixa-se naquilo que Paul Zumthor (1997, pág. 81), observou: que a produção de uma obra de arte é a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim e animada de uma intenção, pelo menos latente. E, em se tratando do nível estético da obra (é preciso atentar para a escolha de Walter Freitas, para *Tuyabaé Cuaá*), Zumthor diz não haver dúvida “de que o valor estético de uma obra se prenda (de maneira indireta) à sua função”. Ao se tratar de uma obra poética, ele diz:

É cômodo manter a distinção corrente entre elementos “semânticos” (relativos à emergência de um sentido): “sintáticos” (às relações das partes); “pragmáticos” (ao uso feito desta obra) e “verbais” (quanto à materialidade do signo). (ZUMTHOR, 1997, pág. 81).

É possível enxergar, em *Tuyabaé Cuaá*, ao lado da forma estética sonora apresentada (codificada nas partituras) e do texto verbal (a poesia escrita, com todos os seus aspectos lexicais, fonéticos e sócio-culturais), uma estruturação poética em regime de oralidade, também! Sendo assim, “opera menos com a ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso”. (ZUMTHOR, 1997, pág. 83). É claro! Uma vez que, para Zumthor (1997, pág. 83), a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita. Ele faz uma distinção entre a obra, o poema e o texto:

A obra é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da *performance*. O poema é o texto e neste caso, a melodia da obra sem levar em conta outros fatores. O texto, enfim, vai ser a sequência linguística percebida auditivamente, e cujo sentido global não é redutível à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes que se percebem sucessivamente. (ZUMTHOR, 1997, pág. 83).

A oralidade presente em “Tuyabaé Cuaá”, através de sua mensagem poética e musical, recorre à uma memória coletiva. Do povo amazônico e brasileiro, por certo! É como falou Zumthor (1997): “a oralidade interioriza, assim, a memória, do mesmo modo que a espacializa: a voz se estende num espaço, cujas dimensões se medem pelo seu alcance acústico, aumentada ou não por meios mecânicos, que ela não pode ultrapassar”. (ZUMTHOR, 1997, pág. 42).

“Tuyabaé Cuaá”, a obra, está inserida em uma oralidade mediatizada (uma vez que está em suportes físicos, materiais – registro impresso, fonográfico e audiovisual) e também

em uma oralidade coexistente com a escrita, ou, como bem explicou Paul Zumthor, uma oralidade segunda, “que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz, na prática e no imaginário”. (ZUMTHOR, 1998, pág. 37).

Esta obra poética e musical de Walter Freitas reafirma, ainda mais, uma das teses de Paul Zumthor (1997, pág. 170), pois se encarrega de “colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta”. Pode-se dizer também que em “Tuyabaé Cuaá” há “uma voz que fala; é o desejo da voz viva, que habita toda poesia, exilada na escrita”. Afinal, toda poesia, para Zumthor (1997), aspira a se fazer voz; “a se fazer, um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação”. (ZUMTHOR, 1997, pág. 169).

Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma. (ZUMTHOR, 1997, pág. 169).

E uma vez dita, falada, diz Zumthor: “a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra”. (ZUMTHOR, 1997, pág. 187). E “Tuyabaé Cuaá”, por se manifestar através do canto (além da palavra), está entre as manifestações que Zumthor considera como “prática significante privilegiada” (ZUMTHOR, 1997, pág. 188). Paul Zumthor define, pois, o que ele chama de “modo da performance”, através da relação de oposição entre o dito e o cantado:

No dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a verdadeira poesia de massa (ZUMTHOR, 1997, pág. 188).

2.4 – Medieval Cabano: O Som da Imagem e a Imagem do Som



Figura 53 – Projeto “Medieval Cabano”

“Medieval Cabano” foi um projeto de experimentação artística patrocinado pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), que teve o seu início em 2003, mas foi concluído somente em 2005; e teve como proposta fazer uma releitura de “Tuyabaé Cuaá”, a obra poético-musical de Walter Freitas que acabamos de apresentar e comentar. Neste trabalho de recriação, vivenciou-se novas possibilidades, a partir dos entrelaces ocorridos entre os elementos das linguagens sonora e visual.

Na experiência artística, tentou-se provocar a aderência através do contato com a matéria, realizada em som e absolutamente palpável na forma. O resultado foi uma nova tradução, que teve o seu princípio no processo de recepção, releituras em suas várias formas e recriações das pesquisadoras-artistas, que se desdobraram em mais recepções, traduções, releituras e co-autorias⁴⁴ dos alunos de música da EMUFPA (Escola de Música da Universidade Federal do Pará), que integram o Grupo “Cálamo”, de Música Antiga.

⁴⁴ O problema da inter-relação do código artístico sintético do autor e do código analítico do leitor, possui um outro aspecto. Os dois códigos representam uma construção hierárquica de uma grande complexidade. A coisa complica-se ainda pelo fato de um mesmo texto real poder submeter-se, nos seus diversos níveis, a códigos diferentes. (LOTMAN, 1978, pág. 62).

As possíveis ‘intersemioses’⁴⁵ foram o ponto de partida dessa pesquisa, cujo interesse e inquietação apontavam exatamente a uma possibilidade de mistura⁴⁶ entre as linguagens, tendo como objeto de estudo a obra de Walter Freitas, este compositor paraense cuja poesia - como já foi dito - apresenta trajetos sígnicos que se revelam no modo de falar dos caboclos amazônicos, que misturam ao português termos de origem africana e indígena, originando várias alterações fonéticas características, utilizadas nos textos de sua música, de forma bem definida.

Partiu-se do texto escrito, poético (linguagem verbal), mas a experiência, de fato, concentrou-se no diálogo, numa interpenetrabilidade entre o texto musical (linguagem sonora) e o texto imagético, plástico, pictórico (linguagem visual), protagonizada pelas artistas-pesquisadoras, para chegar ao processo criativo onde o sentido do som abstraiu-se em imagem.

No momento da recriação e tradução na obra de Freitas e da aplicação desta experiência com o grupo “Cálamo” de Música Antiga, as artistas-pesquisadoras procuraram, então, colocar em prática os possíveis percursos, a partir de uma compreensão de ensino-aprendizagem em arte e da aquisição de conhecimento como resultado da construção realizada pelo indivíduo, em razão de sua capacidade de auto-organização⁴⁷ e autoconstrução.

O trabalho consistiu em pesquisar, estudar, apreciar, interpretar e registrar fonograficamente e plasticamente a poética musical e contemporânea de Walter Freitas em fusão com a música antiga (medieval, renascentista e barroca), num processo de ensino-aprendizagem em arte que durou dois anos e cujo resultado foi a gravação do CD “Medievo Cabano”, com arranjos musicais de Marlise Borges (apresentando-se, em primeira pessoa) e oito pinturas (óleo sobre tela), feitas por Cilene Nabiça (artistas-pesquisadoras).

O processo de construção da imagem, no projeto “Medievo Cabano” foi acompanhado pelo também processo da produção dos arranjos musicais. Nesse “*ambiente logos*” de aprendizagem, criação e co-criação, música e imagem foram tomando forma, a partir de uma atmosfera simbiótica a que foram envolvidas as artistas-pesquisadoras.

⁴⁵ A intersemiose - tradução intersemiótica - ou transmutação, refere-se a um diálogo entre duas (ou mais) linguagens artísticas distintas.

⁴⁶ Esta <linguagem da arte> é, ela própria, uma hierarquia complexa de linguagens inter-relacionadas, mas não semelhantes. A isto está ligada a pluralidade de princípio das leituras possíveis de um texto artístico (LOTMAN, 1987, pág. 58).

⁴⁷ Segundo Edgar Morin (1995), ao mesmo tempo em que o sistema auto-organizador se destaca do meio e se distingue dele, pela sua autonomia e individualidade, liga-se tanto mais a ele pelo crescimento da abertura e da troca que acompanham qualquer processo de complexidade: ele é auto-eco-organizador. (...) O sistema auto-eco-organizador não pode, portanto, bastar-se a ele próprio, só pode ser totalmente lógico ao introduzir, nele, o meio estranho. Ele não pode terminar-se, fechar-se, autobastar-se" (MORIN, 1995, p.49).

Ao falar da arte estranha, onde a forma (in)acabada abre-se para o ‘não’ óbvio, mas aproxima-se do mínimo de sugestão, onde tudo pode ser, a artista plástica Cilene Nabiça revela que construiu (partindo da obra musical de Walter Freitas) imagens que oferecem “ritornellos”, “allegros”, “saltarelos”, ritmos, pulsações e movimentos que regam olhares, “provocando o leitor às inúmeras decodificações diante da intensa profusão de linhas, cores, formas, que, cruzadas, se sobrepõem em múltiplas imagens isoladas, agregadas, multifacetadas, fragmentadas”. (NABIÇA, 2005, pág. 110).

Do som do piano aos poucos vinham dedilhados os arranjos já medievalizados, com renascenças e barrocos. O diálogo que era traçado junto à presença do processo de construção dos arranjos, conspirava favorável à minha inserção pictórica pelo universo amazônico de Freitas. Estar nesse espaço de aprendizagem e trocas de saberes, proporcionou nosso aprofundamento ao seu acervo místico, pluricultural e pluriétnico, nos levando a pré-sentir o que ainda estava por vir. (NABIÇA, 2005, pág. 110).

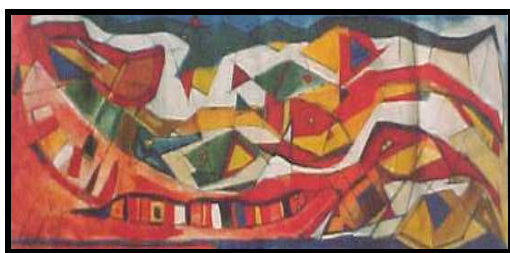


Fig. 54 - Igaçaba – Autor(a): Cilene Nabiça
Dimensão: 1,70x 0,67cm



Fig. 55 – Janataíra – Autor(a): Cilene Nabiça Ano: 2005 -
Ano: 2005 - Dimensão: 1,75x 0,63cm

*Urucurumim
Quem ãatá
Bilacubau dē manhã
Cururé aarã auati
'Relampo n'agua cunhã tupan...
(Igaçaba- Walter Freitas/João Gomes)*

*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...
(Janataíra – Walter Freitas)*

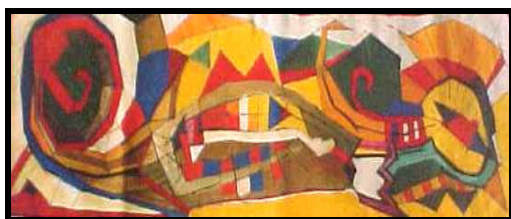


Fig. 56 -Fruta Rachada – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,78 x 0,66cm

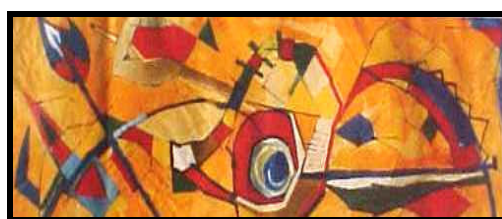


Fig. 57 - Pixaim - Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,62 x 0,63cm

*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 dẽ mim
(Fruta Rachada -Walter Freitas/João Gomes*

*Pixaim, me vi crescer
Crendo nas umbandi
Grande me foi Gandhi além dos Andes
Ar'ribu amor' amor'..Ierê.
(Pixaim - Walter Freitas/João Gomes)*



Fig. 58 - Merengueira – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,77x 0,67cm



Fig. 59 - Tiã, Tiã, Tiã – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,75x 0,67cm

*....pássaro-canto nas entrepernas da
manhã
índia cabocla feiticeira iaucanã
fruta fruteira beira de rede igarapé
morena linda tucunari tucunaré
(Merengueira - Walter Freitas)*

*Sou brasileiro lindo e toco tambor'
Também toContigo mamBurocô
RumBoleroLero Tango e agogô
ChulambaD'Angola conga nagô nagô...
(Tiã, Tiã, Tiã – Walter Freitas/João Gomes)*



Fig. 60 - Hei Sapecuim – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,38x 0,91cm

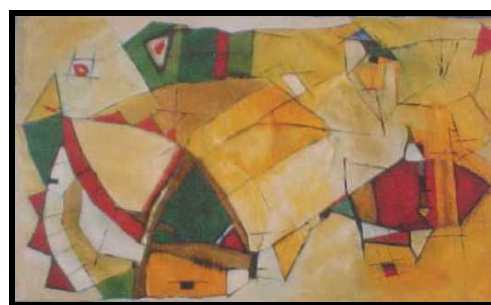


Fig. 61 - Salvaterra – Autor(a): Cilene Nabiça
Ano: 2005 - Dimensão: 1,47x 0,95cm

*Ei andar' andar' ê
Vento crina cio cavala vela 'riba o mar'
'strêla 'strala o temporal
'sporas dẽ areia ã sal
Um Tapajós cor're teus olho adeus
Adeus teu 'riso a 'roça nõ luar'
Fer'vura dẽ urucum no coração
Hei tchê pra o bruxo sol te enfeitiçar.
(Hei Sapecuim! – Walter Freitas/Antônio Moura)*

*...Me dá licença, sumana quê pede
passage
Os povo da beirá-a-a
Ai me per'doa, sumana, as tuadas é pra tu
E eu me dano a tuar...
(Salvaterra – Walter Freitas)*

Para Cilene Nabiça (2005, pág. 116), Traduzir os vários símbolos presentes no universo amazônico de Walter Freitas, impulsionou a invenção de seres híbridos, transmutados em forma e cores. A diversidade verbal e rítmica possibilitou um fluxo enorme de elementos construtivos e compositivos da linguagem visual, “inundando o espaço e o tempo da imagem. A linha marcante e exata revela um todo pulsante como a paisagem amazônica, heterogeneamente densa”. (NABIÇA, 2005, pág. 116).

Antes mesmo que pudessem experimentar, como cantores-músicos e intérpretes, a obra musical de Walter Freitas, já traduzida na linguagem medieval, renascentista e barroca, o Grupo “Cálamo” de Música Antiga foi convidado a apreciar e ler-interpretar a tradução visual (releitura pictórica da arte de Walter Freitas) realizada pela artista plástica Cilene Nabiça. Neste momento, percebeu-se que as associações feitas do que estava ali representado, visualmente, revelaram particularidades de acordo com as experiências cotidianas que fundamentam as experiências estéticas de cada sujeito.

Cilene Nabiça (2005) diz que o sentido das leituras não comprime e/ou compartimentaliza os significados da arte, “pois esta exprime bem mais do que o sujeito compreendeu e mais além do que o próprio artista quis plasmar de forma consciente, ou não, pois, comunica a compreensão intuitiva”. (NABIÇA, 2005, pág. 122).

Na linguagem sonora, “Medievo Cabano” se propôs a levar o “popular” de Walter Freitas para o “erudito” da música antiga, ou, talvez, trazer o “erudito” de Freitas para o “popular” da música medieval, renascentista e barroca. Esta ousadia de releitura, recriação, tradução e co-autoria feita pelas artistas-pesquisadoras, teve o firme propósito de apresentar, valorizar e re-afirmar o que consideram “a excelência técnica do inventor” (poeta-compositor) Walter Freitas, cuja obra – talvez a mais radical da arte contemporânea amazônica – ainda é, injustamente, desconhecida da maioria do público.

Com a utilização de instrumentos de época e um coro de oito vozes (lembrando um madrigal), buscou-se, propositalmente, simplificar a ‘erudição’ da música de Walter Freitas, marcada por crescentes variações melódicas e compassos difíceis de serem executados (7/8, 5/8, 6/8), trazendo para a sonoridade simples da Idade Média, onde a maioria das obras, quase sempre em compassos simples (3/4, 2/4 e 4/4) eram escritas e executadas com flautas-doce de madeira, cravos, guizos, tambores e matracas, que tanto eram utilizados em músicas sacras, quanto as de cunho popular, danças e canções de rara beleza melódica.



Figura 62 – Grupo “Cálamo” de Música Antiga, no recital “Medievo Cabano”

Buscou-se também, nesta experiência estética (traçando paralelos de culturas que, isoladamente pareceriam díspares), ⁴⁸ ampliar a experiência artística dos músicos e cantores envolvidos no projeto, apostando na criatividade e no risco de fazer e refazer, acreditando, sobretudo, que o trabalho do artista jamais estará na vã tentativa de completar o incompleto, ou de solucionar paradoxos, domesticando-os em fórmulas fáceis. Além disso, é fato que todas as culturas, ⁴⁹ à sua maneira, acabam lançando mão de variados elementos, gerando fenômenos híbridos (ou mestiços).

⁴⁸ A sociedade humana está empenhada num perpétuo movimento, numa transformação e num desenvolvimento constantes; cada época e cada cultura percebe e compreende o mundo à sua maneira e é à sua própria maneira que os homens das diferentes épocas e culturas organizam as suas impressões e os seus conhecimentos, que eles constroem a sua própria visão do mundo, condicionada pela história. (GUREVITCH, 1990, Pág. 16).

⁴⁹ Todos recebem da cultura a sua coloração. Sem dúvida que se pode e deve encarar assim toda a cultura, qualquer que seja a sua época – quer dizer, enquanto sistema semiótico universal. (GUREVITCH, 1990, Pág. 25).

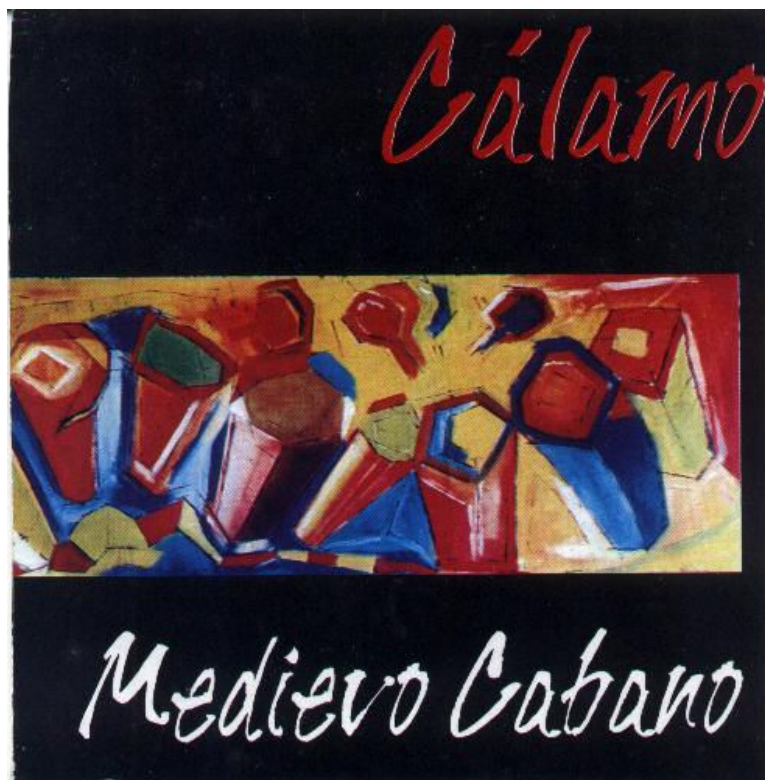


Figura 63 – Capa do CD “Medievo Cabano”



Figura 64 – Grupo “Cálamo” em estúdio, na gravação do CD “Medievo Cabano”

Um trajeto árduo, longo e instigante! Assim foi o processo de aprendizagem, ensaio e gravação do CD “Medievo Cabano” com o grupo “Cálamo” de Música Antiga, que teve início em março de 2003. No início da experiência, os sujeitos da pesquisa se depararam com uma obra de arte complexa, onde música e poesia (totalmente interrelacionadas) causavam grande impacto a estes músicos. A partir desse estranhamento provocado pela linguagem “difícil”, presente na obra do compositor Walter Freitas, nossos leitores-receptores puderam lançar um novo olhar acerca do que eles compreendiam por aprendizagem (e prática/experimentação) em arte a partir da recepção,⁵⁰ dando início, assim, a uma profunda interação entre autor-obra-receptor. Inicialmente, entretanto, detectou-se queixas sucessivas, causadas pela dificuldade em assimilar o texto, a poesia de Walter Freitas:



Figura 65 - Milton Monte (barítono), durante as gravações.

(...) Um fator que dificultou a leitura foi o alto grau de complexidade do texto das músicas, que é carregado de dialetos africanos e indígenas (Milton Monte).

(...) A complexidade das letras na obra musical de Walter Freitas foi tão grande, que cheguei a pensar que jamais conseguiria articular aquelas palavras, que soavam estranhas ao nosso entendimento. (Táina Roberta).

(...) No começo, pensei que se tratava de música africana ou indígena, de tribos mesmo! As letras eram recheadas da linguagem falada no interior de nossa região amazônica. Fonemas e articulações utilizadas somente na Ilha do Marajó, Baixo Tocantins, etc...(Raquel Carvalho).

(...) A grande dificuldade para interpretar essa música é justamente o texto, a poesia, com seu falar caboclo e os dialetos indígenas e negros. (Tiago Costa).

⁵⁰ Quanto à recepção, um certo “horizonte de espera” a determina: as circunstâncias, a opinião, a publicidade, meu próprio desejo me impulsiona a participar de uma performance como de um concerto, um espetáculo ou um recital poético; uma vez configurada essa intenção, torna-se difícil dela se libertar (ZUMTHOR, 1997, pág. 193).

Passado o estranhamento do encontro com a obra de Freitas, começou-se a perceber nos leitores-receptores um certo cuidado, um respeito e a responsabilidade de estar diante de uma obra grandiosa, e dela poder fazer parte:



Figura 66 - Adnaldo Kunimune (barítono) no estúdio.

(...) A versatilidade das melodias, aliada à riqueza das letras, composta na sua maioria da linguagem cabocla (amazônica), obrigou-nos a uma cuidadosa e atenciosa leitura, assim como quem aprende outro idioma, de um outro país ou de uma outra cultura. (Adnaldo Kunimune).

(...) Percebi logo que as músicas de Walter Freitas, além de serem complexas, perpassando por vários registros e saltos de intervalos, exigiriam de nós, cantores, um domínio técnico muito grande. Principalmente porque teríamos que cantar versos em dialetos afro-indígenas. (Gilda Maia).

(...) Essa música do Walter Freitas exige do cantor-intérprete não só conhecimentos musicais apurados, como também uma pesquisa aprofundada sobre o contexto sócio-cultural da região amazônica. (Tiago Costa).

(...) Vi, desde o início, que cantar as músicas de Walter Freitas (dentro de uma roupagem medieval) não ia ser nada fácil. Desde os primeiros ensaios, com a música “Hei Sapecuim”, deu pra perceber como seriam as outras. (Rita Cavalcante).

A fim de obter um conhecimento maior sobre o que está diante dele, o leitor-receptor observa e busca decifrar o universo de significações que fazem (ou podem fazer parte) da obra em questão:



Figura 67 - Eduardo Cruz (tenor), durante a gravação.

(...) Se sua música, por si só, já apresenta-se com um altíssimo grau de dificuldade, imagine quando ela é fundida, ou con-fundida com outras estruturas musicais. (Adnaldo Kunimune).

(...) A utilização de escalas cromáticas e de saltos com intervalos grandes é uma das coisas que dificultam muito a leitura das partituras. (Milton Monte).

(...) A música de Walter Freitas traz um mundo repleto de símbolos, dos quais eu ainda não havia penetrado. A sonoridade das palavras, junto com a versatilidade melódica, leva-me, sem dúvida, a uma nova experiência, um novo conhecimento. (Eduardo Cruz).

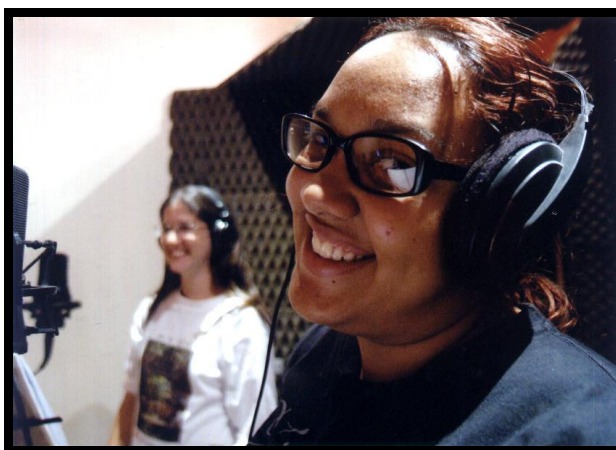


Figura 68 - Táina Roberta (soprano) no estúdio.

(...) A melodia surpreendente (ela surpreende o tempo todo, com mudanças de andamentos e variações harmônicas incríveis) é também um elemento de difícil aprendizado. (Táina Roberta).

(...) Para nós, que vivemos e crescemos na capital, é um aprendizado e tanto. Cada palavra é estranha. Parece que estamos falando uma língua estrangeira. (Raquel Carvalho).

Feita a apreciação da obra de arte, o leitor-receptor já com a consciência despertada, parte agora para um momento de experimentação e co-criação, procurando (até quem sabe) transformar a realidade:



Figura 69 - Rita Cavalcante (contralto), no estúdio.

(...) A pronúncia de algumas palavras, dentro de uma linguagem cabocla, soavam (aos nossos ouvidos) de forma muito estranha, e na ânsia de pronunciarmos de maneira correta, tínhamos era a impressão que a língua “enrolava”. (Rita Cavalcante).

(...) O cuidado com a pronúncia correta das letras “r”, “s”, “t” e “d” foi muito grande, para que não perdêssemos a característica própria de cada palavra e do som da mesma, da maneira como deveria ser ouvida. (Rita Cavalcante).

(...) Os arranjos novos, feitos para quatro vozes e para instrumentos de época, ficaram bem bonitos e inéditos, mesmo que em alguns momentos tenha havido um cruzamento de vozes, principalmente na linha da contralto com a soprano e do tenor com o barítono, ocasionando algumas vezes um novo arranjo, para adequar a música às vozes. (Rita Cavalcante).

(...) A dificuldade vocal para interpretar essas músicas é muito acentuada, como em “Hei Sapecuim”, em que a exploração dos extremos vocais é constante. Logo nos primeiros compassos do verso inicial, o tenor tem que cantar do registro médio ao próximo do super agudo. Na música “Igaçaba”, em alguns trechos, as vozes agudas cantam um si 4º, sem nenhuma preparação para se chegar a essa nota. (Eduardo Cruz).

(...) Outro recurso melódico usado nos novos arranjos foi a dissonância em alguns momentos, seja no acompanhamento ou nas vozes solistas,

provocando uma grande dificuldade para a afinação das peças. (Eduardo Cruz).

(...) A releitura que fizemos, passando do popular para o erudito (ou do erudito para o popular) foi excitante e de difícil aprendizado para um grupo camerístico. A polifonia utilizada nos arranjos novos, escrita para instrumentos de sonoridade antiga e vozes, modificou completamente o original. (Gilda Maia).



Figura 70 - Gilda Maia (soprano) - Estúdio de Gravação

Após interferir na obra de arte, os leitores-receptores passam agora a ser co-autores e tradutores. E, de posse do conceito de que a realidade pode ser transformada ou re-criada, re-construída, partem para um juízo reflexivo:



Figura 71 - Raquel Carvalho (contralto) no estúdio.

(...) Fazer essa mistura da música contemporânea de Walter Freitas com a música dos períodos Medieval, Renascentista e Barroco foi uma experiência inovadora, ousada e complexa, mesmo para um grupo que estuda e trabalha a música erudita. (Milton Monte).

(...) Mergulhar no universo poético e musical de Walter Freitas levou-nos a acreditar nas infinitas possibilidades de novas descobertas e novas experiências. (Adnaldo Kunimune).

(...) Depois de muito estudo para assimilar as letras e as melodias – que não são nada simples – é que consegui entrar realmente no trabalho. Confesso que foi muito complicado, mas valeu a pena. Um estudo que eu jamais iria ter, se ficasse apenas nos ensinamentos da escola tradicional de música. (Raquel Carvalho).

(...) Essa experiência realmente provou o quanto se pode fazer um trabalho erudito a partir do popular e vice-versa, com cantores líricos ou em formação. (Rita Cavalcante).

(...) Sem dúvida, um trabalho de grande valor artístico-cultural, onde a fusão com as danças medievais e renascentistas só contribuiu para engrandecer e tornar ainda mais expressiva a obra deste compositor. (Tiago Costa).

A releitura musical, que teve como texto de partida a obra “Tuyabaé Cuaá”, apresenta as mesmas composições presentes no CD de Walter Freitas. São elas: “Hei, Sapecuim”; “Tiã, Tiã, Tiã”; “Fruta Rachada”; “Salvaterra”; “Janataíra”; “Pixaim”; “Igaçaba”; apenas a “Oração da Cabra Preta” foi substituída por “Merengueira”, no “Medievo Cabano”. Apresentaremos aqui apenas a partitura de “Pixaim”, analisada e comentada, que foi interpretada e gravada pelo Grupo “Cálamo”, de Música Antiga.

“Pixaim”, no início do processo de composição – manuscrito cedido pelo autor:

The image shows a handwritten musical score on a single page, titled "(INTRODUÇÃO) PIXAIM" with a circled number 1. The score is written for two instruments: Oboe (OBOE) and Clarinet (CLAR). The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "CANTO" is written above the final system. The handwriting is in ink on a slightly aged, textured paper.

Figura 72 – Introdução de “Pixaim”

Na releitura do “Medievo Cabano”, ficou assim:

8. Pixaim (Walter Freitas e João Gomes)

Arr: Marlise Borges

A Letra desta música é recheada de sub-dialetos afro-indígenas, predominando os africanos. Em função da letra, os ritmos também se apresentam com tais características.

Para reforçar a batida afro que marca esta composição musical, resolvemos fazer a abertura instrumental, que tem como instrumentação principal o tambor africano. As semicolcheias vão sendo cantadas em duas vozes, dobradas pelas vozes agudas e graves, formando intervalos de quartas entre si. Este início marca o ritmo afro, e logo em seguida um canto indígena, executado em compasso ternário 3/4. Tudo isso não lembraria de fato a música do período anterior a 1750, não fosse o uso dos instrumentos característicos da época: flauta doce de madeira, percussão erudita, violoncelo e cravo.

The musical score for "Pixaim" is presented in two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute 1, Flute 2, Flute 3, Cello, Cravo). The second system continues the instrumental parts (Flute 1, Flute 2, Flute 3, Cello, Cravo). The score is in 3/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are marked with a 4 and a 5, indicating a specific vocal range or style. The instrumental parts are marked with a 1, indicating a specific instrument or style. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the vocal parts and a treble and bass clef for the instrumental parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Ao entrar no compasso 5/8, que introduz uma irregularidade que lembra a música indígena, as vozes surgem imponentes, lembrando os madrigais da renascença, com a melodia variando entre as quatro vozes, lembrando a polifonia característica da época. A melodia principal inicia com o tenor, que a divide com o soprano em intervalos de terça, passando depois para o baixo, que desta vez também divide com o contralto, formando terças entre as vozes.

[illegible][illegible]

No compasso seguinte, percebemos a oportunidade de fazer um contraponto com as vozes e os instrumentos, característica da música renascentista. Trata-se de um 7/8, que aproveitamos para fazer um jogo de perguntas e respostas a duas vozes.

47

S: *lê ban - gô - la pre - tu no, m' - ra - iá ê zam - bô d'ân - gô - la qui me dà lê se - re - na bô - ca - ri - nhô chí*

A: *tí - gô pre - tu ban - gô - lê jã lê bô - a zam - bô - lê ban - guê bu - tu' ca - xam - bô - lê - re - lê chí lê*

T: *lê ban - gô - la pre - tu no, m' - ra - iá ê zam - bô d'ân - gô - la qui me dà lê se - re - na bô - ca - ri - nhô chí*

B: *tí - gô pre - tu ban - gô - lê jã lê bô - a zam - bô - lê ban - guê bu - tu' ca - xam - bô - lê - re - lê chí lê*

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

51

S: *lê m' - ri - bu, a xa - ra, a xa - ra bum na bum - bu pre - tu - bô d'ân - c'at' tẽ tẽ du nô can - to, o, gao - jã*

A: *pôc na chu - ta, am pe - re - rĩ za - bum - bu pre - tu - que - bum - bi tu te pôc nhô pre - t'âm pe - re - rĩ du nô can - to, o, gao - jã*

T: *lê m' - ri - bu, a xa - ra, a xa - ra bum na bum - bu pre - tu - bô d'ân - c'at' tẽ tẽ du nô can - to, o, gao - jã*

B: *pôc na chu - ta, am pe - re - rĩ za - bum - bu pre - tu - que - bum - bi tu te pôc nhô pre - t'âm pe - re - rĩ du nô can - to, o, gao - jã*

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

Quando volta para o compasso binário, experimentamos ritmos característicos da região Norte-Nordeste numa mistura de Carimbó e Baião.

The musical score is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It is in 2/4 time and features a mix of Carimbó and Baião rhythms. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Flutes 1, 2, and 3, Violoncello (Vc.), and Cravo (Keyboard). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulations (acc), and phrasing slurs. The lyrics are in Portuguese and include religious references.

Vocal Parts:

- Soprano (S):** *P¹ vez TACET*
 ri_ah! que_ens' en - cam - to sa-bi-do-ve - mi ve-toi ce_ô re-den-gue lá tum-tá - tu - lê de pa-rí-gue-lê lu - le - re - ré é - é me d'a - to - ci - f'a - ra - la - na 'n - nha se - ré...
- Alto (A):** *P¹ vez TACET*
 ri_ah! en - cam - to ô ô tum-tá - tu - lê lu - le - re - ré a - raí an an
- Tenor (T):** *P¹ vez TACET*
 ri_ah! en - cam - to ô ô tum-tá - tu - lê lu - le - re - ré a - raí an an
- Bass (B):** *P¹ vez TACET*
 ri_ah! en - cam - to ô ô tum-tá - tu - lê lu - le - re - ré a - raí an an

Instrumental Parts:

- Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3:** Flute parts with various melodic lines and articulations.
- Vc.:** Violoncello part with a steady bass line.
- Cravo:** Keyboard part with a steady bass line and chords.

Lyrics (Portuguese):

cus - ta - do que dê sun - cê sun - cê... cus - ta - do que dê du - die - rei - é

na de sun - cê sun - cê... du - die - rei - é

na de sun - cê sun - cê... du - die - rei - é

na de sun - cê sun - cê... du - die - rei - é

Voltamos ao 7/8 novamente fazendo um contraponto com as vozes e os instrumentos, para em seguida finalizar no 5/8 lembrando mais uma vez a música indígena.

cu - ju - ba tu - bu, gua - ra - ná mo

tum-bu tu cun-nhã nhẽ ien sa - hẽ d'ân - go - la, go - ra, cẽ

cu - ju - ba tu - bu, gua - ra - ná mo

tum-bu tu cun-nhã nhẽ ien sa - hẽ d'ân - go - la, go - ra, cẽ

S su - ti - ná tá ca - me - tá u - a - ra - hẽ te far cu - tá da kin-d'k vi - da mo gua - má m

A a - cu, e - ra pes - te, an - du n'ô - cẽ su - tu - ba se - mo zom - bu, a - x ye -

T su - ti - ná tá ca - me - tá u - a - ra - hẽ te far cu - tá da kin-d'k vi - da mo gua - má má

B a - cu, e - ra pes - te, an - du n'ô - cẽ su - tu - ba se - mo zom - bu, a - x ye -

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vc.

Cravo

The image shows a musical score for a piece titled "Pixaim" by Walter Freitas. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment consisting of three flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), a cello (Vc.), and a piano (Piano). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Portuguese. The score includes a repeat sign with first, second, and third endings, and a final "Fine" marking. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Figura 73 – Partitura de “Pixaim”, no “Medievo Cabano”

A interconexão nas linguagens artísticas sonora e visual, neste projeto de releitura da obra de Walter Freitas, desencadeou processos híbridos.⁵¹ Com isso, constatou-se a possibilidade de traduzir, como algo inerente às diversas inteligências humanas, pois todo este processo de re-criação e co-autoria das artistas-pesquisadoras e dos alunos de música resultou em produção de conhecimento, através das ações e transformações ocorridas no percurso.

As sonoridades e as imagens reinventadas e recriadas deram sentidos à outras aberturas. O procedimento estético provocou percepções, interpretações, apreensões e compreensões, que demonstraram a qualidade e o modo como pensam os sujeitos (grupo “Cálamo”, de *Música Antiga*) desse projeto artístico. Sem dúvida, o que tornou mais importante este trabalho, é que todas as leituras, releituras e traduções passaram a ser co-autorias e que o ato essencial partiu também da intuição, como um tipo de conhecimento gerado a partir do que se apreende dos mundos internos e externos.

Existe um espaço intermediário entre o compreender e/ou não compreender (ou da compreensão e da não compreensão) de uma obra de arte! Quem afirma isso é Iuri Lotman

⁵¹ Processos híbridos, porque os elementos também híbridos (ou mestiços) presentes em qualquer cultura - sabe-se - são e estão (perfeitamente) sujeitos à aplicação de intersemioses artísticas.

1978, pág. 60), ao falar das diferenças de interpretação em obras de arte, que, para ele, são fenômenos cotidianos, que se ligam à arte, organicamente.⁵²

Lotman (1978) permanece afirmando que o receptor do texto (que, nesta tradução, foram tanto as artistas-pesquisadoras como os estudantes de música do grupo *Cálamo, de Música Antiga*) não só deve decifrar a comunicação, com a ajuda de um determinado código (que foi passado por Walter Freitas, através da obra *Tuyabaé Cuaá*), mas também estabelecer em que linguagem o texto foi codificado (na passagem de *Tuyabaé Cuaá* para *Medievo Cabano*, nas linguagens verbal, sonora e visual).

E assim, as artistas-pesquisadoras e os estudantes de música (mais do que compreender) intuíram, realizando opções, comparações, avaliações, decisões e atitudes de coerência, ao relacionar os significados, associando suas representações às experiências de vidas e experiências estéticas cotidianas. Essas novas situações na recepção da arte⁵³ mostraram que os processos criativos são gerados na intuição, desencadeando novas ideias, vindas da experiência individual, síntese da razão, dos sentimentos e das sensações expressadas.

Vejamos mais algumas observações de Lotman (1978, pág. 61): uma, que o receptor e o emissor utilizam (em geral) um código comum; outra que, quando se tenta decifrar um texto utilizando um código diferente (que não o do autor), pode acontecer do texto submeter-se ao que ele chama de “Transcodificação”,⁵⁴ ou seja, a passagem de um código a outro, a fim de transmitir a mensagem.

Houve, de fato, um ato de comunicação artística na passagem das duas obras (na de Walter Freitas para a do grupo *Cálamo, de Música Antiga*), pois os códigos (do autor e do receptor) puderam se cruzar (uma vez que o receptor – *Cálamo* – logo de saída, compreendeu a língua natural em que a obra de Freitas está colocada). Porém, como bem afirmou o semiótico russo, nesta passagem do emissor para o receptor (Freitas = *Tuyabaé Cuaá*, para Grupo *Cálamo* = *Medievo Cabano*), pode-se dizer que a quantidade dos elementos estruturais

⁵² É precisamente a essa particularidade que está ligada a capacidade anteriormente notada, de arte, de entrar em correlação com o leitor e de lhe dar precisamente a informação de que ele tem necessidade e para a percepção da qual está preparado. (LOTMAN, 1978, pág. 60).

⁵³ Ao falar da linguagem da arte, Iuri Lotman lembra que esta tem uma dupla tarefa: de modelização (semiotização) simultânea do objeto e do sujeito, em que “gera-se uma constante luta entre a representação da unicidade da linguagem e a da possibilidade de uma escolha entre sistemas de comunicação artísticos adequados, numa certa medida”. (LOTMAN, 1978, pág. 51).

⁵⁴ Lotman fala em ‘transcodificação’, como uma prática extremamente produtiva na maioria dos casos e que surge em ligação com os problemas interdisciplinares. E afirma que na transcodificação de uma linguagem noutra, descobre-se, “num único objeto, os objetos de duas ciências ou leva à elaboração de um novo domínio do conhecimento e de uma nova metalinguagem, que lhe é própria”. (LOTMAN, 1978, pág. 50).

aumentaram, ou seja, acumularam mais informações. De *Tuyabaé Cuaá* para *Medievo Cabano*, na verdade, foram acrescentadas outras linguagens.

Sabe-se que, enquanto receptores da arte, atua-se cotidianamente nos trajetos estéticos, codificando e decodificando. Esta experiência estética extrapola o individual, passando a ser coletiva. O mais importante, porém, é que o olhar do receptor atue num campo livre da compreensão, mas a partir do diálogo, da interação, da experiência e do conhecimento, que possam vir a causar transformação. Esse é o legado que a arte moderna nos proporcionou: revolucionar idéias, atitudes, escolhas! É neste sentido que compreendemos (e Walter Freitas também compreende, por certo!) a arte e sua função na sociedade.

Vimos aqui, neste projeto “Medievo Cabano”, portanto, o conceito de ‘tradução’, compreendido como uma atividade semiótica. A Tradução, para Lotman, (1978, pág. 349), significa “a reprodução de uma realidade noutra”. Para Júlio Plaza (1987, pág. 08), é uma “forma privilegiada de recuperação da história”. Pode-se dizer também (e porque não dizer?) que o que este projeto realizou, de fato, foi uma ‘tradução intersemiótica’,⁵⁵ ocorrida num espaço semiótico disponível a interações e produções de sentido (a cidade de Belém do Pará), cujos tradutores (intérpretes, músicos, cantores e co-autores) fizeram a transposição de determinados sistemas de signos para outros. Neste caso, da linguagem verbal para a linguagem sonora e da linguagem sonora para a linguagem visual; e, num *feed-back*, a linguagem visual retornou para a sonora, acrescentando e ampliando a experiência entre linguagens artísticas.

⁵⁵Segundo Júlio Plaza (1987), o tradutor intersemiótico sofre a influência tanto dos procedimentos de linguagem, como dos suportes e meios empregados. Para ele, “a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema signico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior, que a inclui (PLAZA, 1987, pág. 72).

Capítulo Terceiro

WALTER FREITAS NAS ARTES CÊNICAS: O Teatro, A Dança, A Música, unidos em Performance!

Palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido. Poucos estudos precisos se dedicaram até agora a esta semiose.

Paul Zumthor

3- WALTER FREITAS NAS ARTES CÊNICAS: O Teatro, A Dança, A Música, unidos em Performance!

A obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da *performance*, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares. Neste sentido, a obra é por natureza teatral; o *teatro* é a sua forma acabada, mas toda *performance* o sustenta de alguma forma. (ZUMTHOR, 2005, Pág. 142).

3.1 –Hamlet, Um Extrato de Nós!



Figura 74 – Cartaz de divulgação da peça de teatro “Hamlet, um Extrato de Nós”, encenada pelo grupo “Cuíra”, de Belém do Pará, em 2002.

Uma obra de arte, esteja ela assentada em qualquer das linguagens artísticas, nunca deve ser vista como cópia, ou imitação, ou mesmo como uma influência, ocorrida a partir de um outro texto-fonte. Há que se concordar com Iuri Lotman (1978), quando este afirma ser a obra de arte, sempre, um trabalho de tradução. Tradução esta, que tem a liberdade de inscrever um novo texto (ou uma nova obra artística), em uma outra cultura (um espaço composto de sistemas de signos que organizam a vida social humana) e desta forma realizar, sempre, uma função mediadora entre sistemas semióticos distintos, ou diferentes.

Quando aborda o conceito de “tradução intersemiótica”, Roman Jakobson (1975, pág. 51), o define como sendo a “transposição de um sistema de signos para outro”. Por

exemplo, da arte verbal para a música, para a dança, para o cinema ou para a pintura. É bem verdade que este semioticista começou a elaborar o seu pensamento - uma tipologia da tradução - partindo do âmbito do sistema de signos verbais para os não verbais. Ou seja, da passagem de um código linguístico para outro, não linguístico! Mas, de maneira inversa, entra Júlio Plaza (1987, pág. 10), afirmando que, da mesma forma, pode-se converter aqueles códigos que estão nas linguagens (ou sistemas semióticos) não verbais, para os sistemas semióticos (ou linguagens) verbais. E aí ocorre, também, a intersemiose, o diálogo entre duas ou mais linguagens artísticas! A isso, ele chama de “tradução intersemiótica” ou “transmutação”:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (PLAZA, 1987, pág. 01).

Tudo isso, enfim, como afirmou Iuri Lotman (1978, pág. 43), tem uma relação direta com uma definição da arte como sistema de comunicação. A tradução intersemiótica pode, portanto, abarcar diversos códigos, ou linguagens, ou sistemas semióticos, passando da literatura para a música, da música para a dança, da dança para o teatro, para o cinema, para as artes visuais e assim sucessivamente. Não necessariamente nesta ordem, aqui comentada, por certo!

A literatura, como um dos aspectos de comunicação de massas, segundo Lotman (1978, pág. 53), possui a sua linguagem própria. Sabemos que isso é a mais pura verdade! No entanto, um dos mais clássicos exemplos de transposição (e também de tradução) de uma obra de arte escrita originalmente em inglês, a língua natural do escritor, poeta e dramaturgo William Shakespeare, é “Hamlet”, uma de suas mais famosas histórias, que saiu da literatura, foi para o teatro, para o cinema e ainda sofreu diversas adaptações para filmes, seriados e novelas de televisão. Fato que confirma aquilo que o semioticista russo chamaria de “possibilidades de escolha entre sistemas de comunicação artísticos adequados, numa certa medida”. (LOTMAN, 1978, pág. 51).

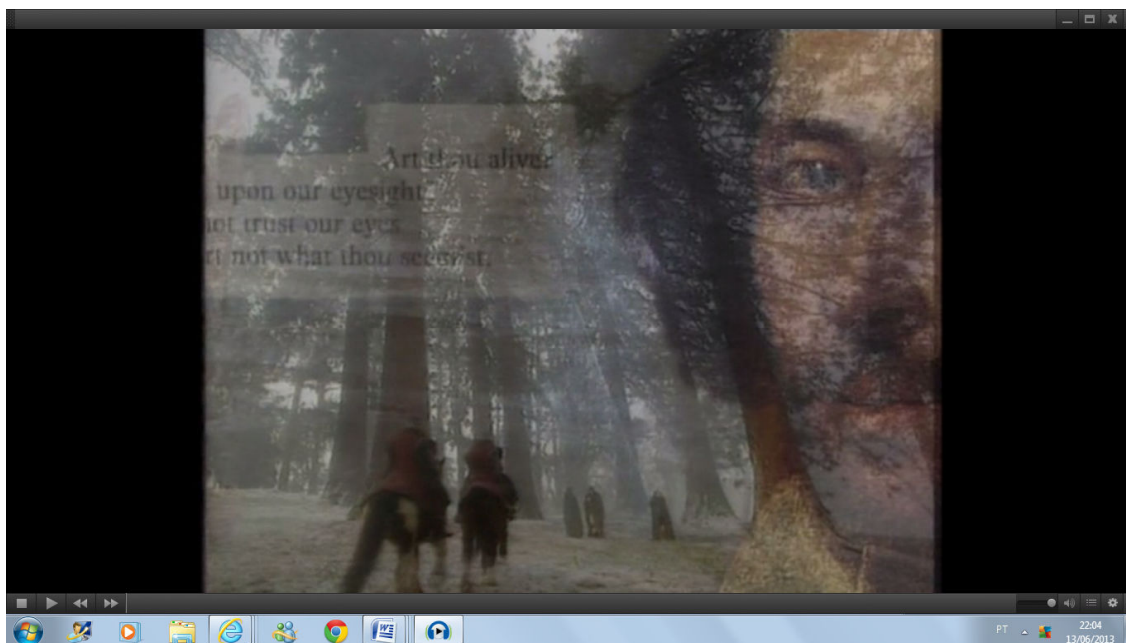


Figura 75 – Imagem de William Shakespeare.

Há indícios de que “Hamlet” foi encenada como peça teatral, pela primeira vez, em 1599, mas o texto registrado somente em 1602. São especulações, mas o que é certo, mesmo, é que trata-se de um dos textos (escrito para o teatro) mais influentes da literatura mundial e um dos mais importantes para a cultura ocidental. E qual seria o motivo de “Hamlet” ter permanecido tão popular (ao longo dos séculos) e ter sido tão lida, tão encenada, tão discutida e tão filmada? O professor Russell Jackson (2004), do “Stratford Shakespeare Institute” acredita que isso se deve ao “material cru”, que há no texto de Shakespeare:

É algo que tem apelo para todas as pessoas. A história é emocionante. O fato de que lida com o que se poderia chamar de problema pessoal no âmbito familiar; e além disso, no âmbito da política do reino. Significa que tem várias formas de apelos para as pessoas, de contextos diferentes e com objetivos diferentes. (JACKSON, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”).

O professor Stanley Wells (2004), que já escreveu diversos livros e artigos sobre Shakespeare e é o diretor do “Stratford Shakespeare Institute”, também se impressiona com o fato de “Hamlet” ter se tornado tão influente, tão popular em tantos países e por ter sido tão cobiçado por inúmeros artistas, no mundo todo. Para ele, esta é uma questão complexa, “mas penso que, fundamentalmente, tem a capacidade de adquirir um status mítico. Tornou-se um dos mitos do mundo ocidental. E acho que a razão mais importante para isso é, simplesmente, a preocupação com a morte”. (WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”). E ele dispara:

Se eu tivesse que dizer numa frase, do que trata o “Hamlet”, o que é uma bobagem, mas eu diria que é sobre as reações, com relação à morte. Tem o grande símbolo do espectro. O fantasma é a grande questão, pendendo sobre a existência humana. A ideia de um outro mundo, onde as coisas começam, para onde vão. O fantasma está sempre presente, nas mentes de Hamlet e da plateia. E a peça preocupa-se com o que fazemos, com relação à morte. O que Hamlet faz em relação à morte, como o fantasma morreu, o jeito como Hamlet mata Polônio. Mas também mortes contingentes, como a de Ofélia em sua loucura, por exemplo. E acho que a preocupação constante da peça com a maneira como as pessoas reagem à morte é, para mim, a razão fundamental do porque a peça tem sido uma obra de arte tão influente. (WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”)



Figura 76 – Professor Stanley Wells, diretor do “Stratford Shakespeare Institute”

“Hamlet” é uma peça longa. Tem cinco atos. Stanley Wells (2004), afirma que Shakespeare queria escrever sobre muitas coisas; e não queria que a peça terminasse até ele ter tido a chance de escrever sobre tudo que está no “Hamlet”. E destaca o quanto é “brilhantemente escrito o modo como Shakespeare arquiteta a língua, para dar a impressão que nós estamos na mente de um homem. É uma proeza técnica brilhante”. (WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”). Para ele, “Hamlet” refere-se à consciência:

Também penso que o fato de que ele, finalmente, só age por instinto, é porque ele precisa reunir todos os seus impulsos, tanto lógicos como ilógicos, racionais e irracionais. Todos precisam estar reunidos dentro dele, antes que ele possa matar sem sentir que tenha se traído, que tenha matado

alguma coisa importante dentro dele. Isto é fundamentalmente o porque dele não matar Claudio, antes do final da peça.(WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”).

Wells (2004) define “Hamlet”, portanto, como uma obra de arte que versa sobre as reações à morte. Lembra que Hamlet é quem começa, reagindo à morte do pai; Ofélia e Laertes também reagem à morte do pai; e é a morte de Polônio que causa a loucura de sua filha. E faz o filho buscar a vingança. De uma certa forma, elas polarizam com dois aspectos das reações de Hamlet à morte do pai. “Hamlet quase enlouquece. Hamlet certamente quer se vingar. Mas Hamlet é uma figura muito mais complexa. Então, Laertes e Ofélia são retratos simplificados de certos aspectos do próprio Hamlet”. (WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”).



Figura 77 – O espectro, o fantasma do pai (o Rei), quando aparece para Hamlet.

Stanley Wells (2004) afirma, também, que Shakespeare está constantemente preocupado em permitir uma perspectiva cômica na ação da tragédia que está retratando; e considera ainda ‘extraordinário’ o fato de que Hamlet seja a mais engraçada das tragédias do dramaturgo inglês. Ele fala isso ao lembrar da cena do cemitério, que para ele representa o clima de comédia, da peça: “o que é um paradoxo, não é? Você tem um personagem

engraçado, mas que está cavando sepulturas; para pessoas mortas serem enterradas. Mas esse é apenas um aspecto de uma sequência cômica, que permeia a peça”. (WELLS, 2004, vídeo “Themes of Shakespeare”).

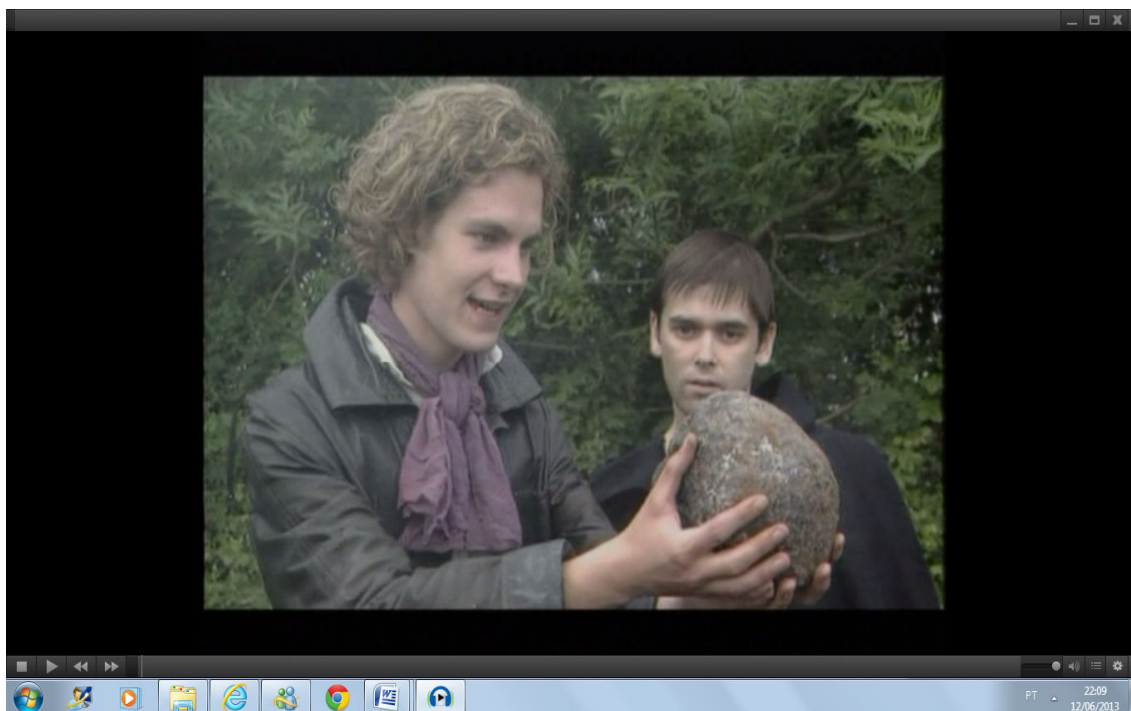


Figura 78 – Hamlet e Horácio, na cena do cemitério. Hamlet segura a cabeça de Yorick.

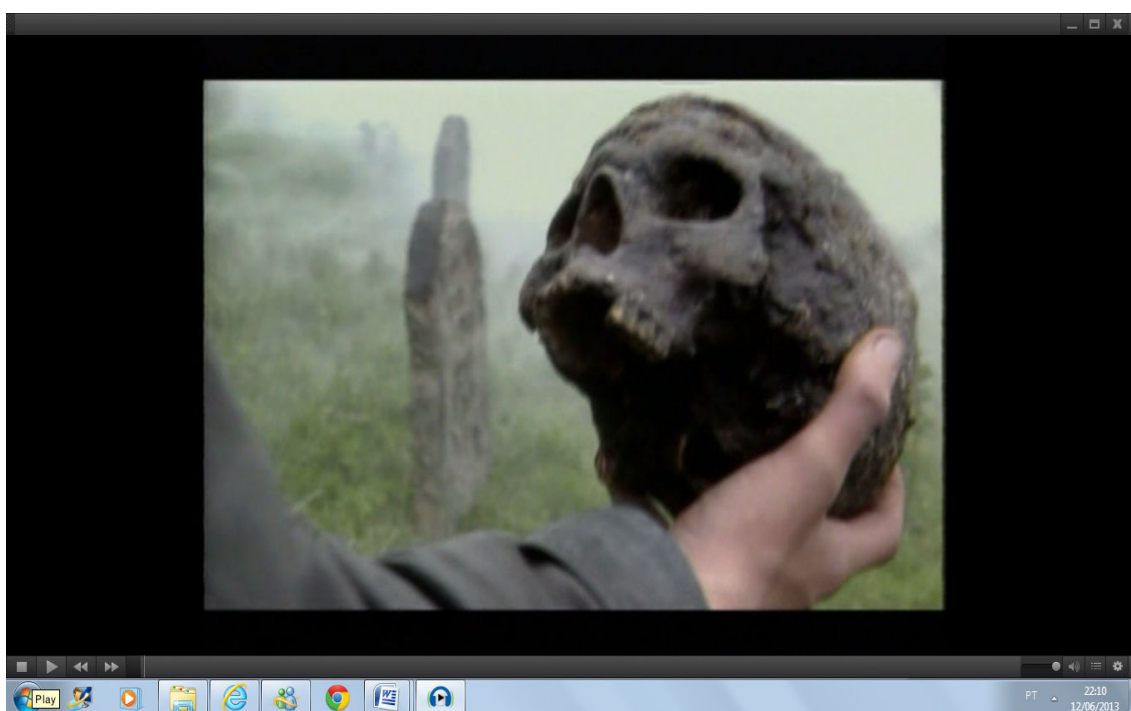


Figura 79 – A cabeça de Yorick (a caveira), nas mãos de Hamlet.



Figura 80 – A célebre frase: “To be”...

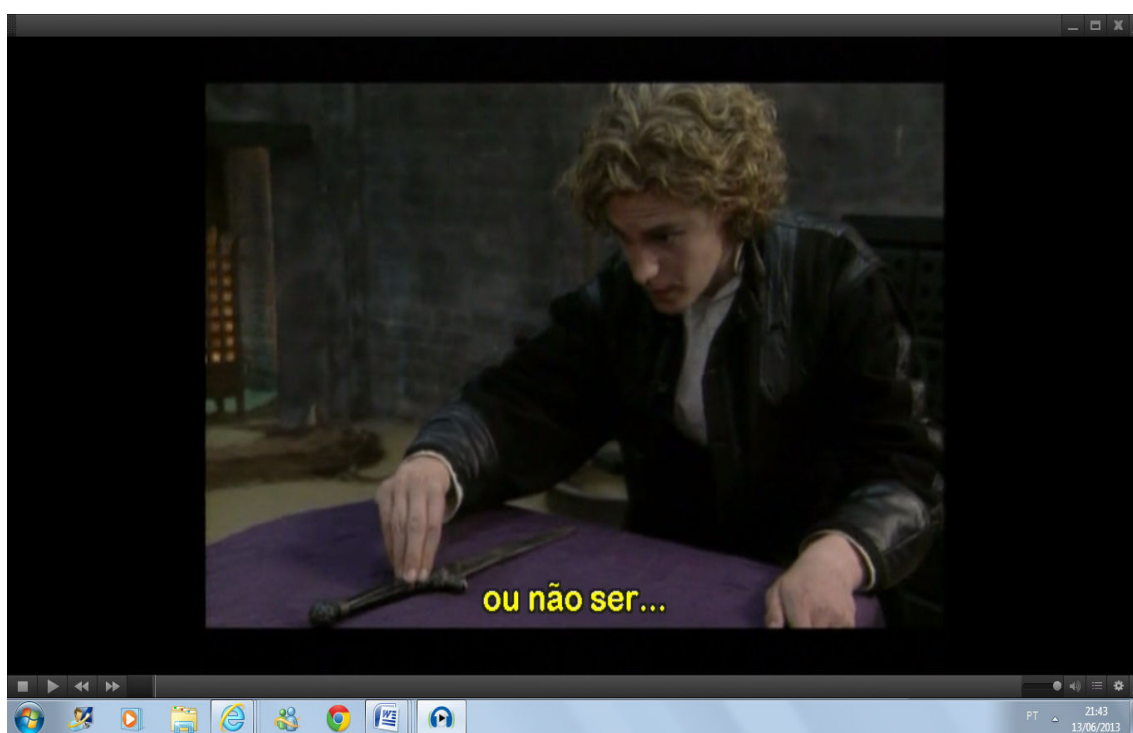


Figura 81 – “Or not to be”...

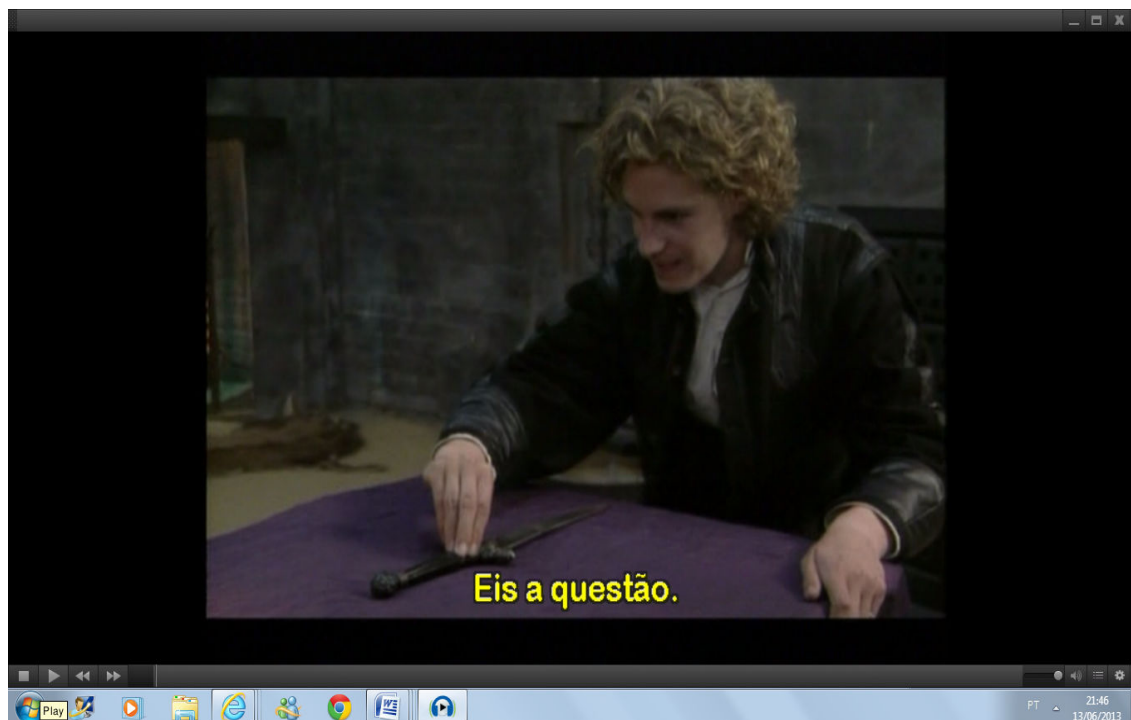


Figura 82 – “That’s the question”...

Todo este prólogo sobre “Hamlet”, de Shakespeare, se justifica para apresentar aqui outra tradução, realizada em tempo e espaço histórico-social diferentes e dirigida a outro público, com percepções também diferentes, em que o tradutor, ou tradutores, se empenharam (ou se arriscaram) em desconstruir o texto original, a fim de transpô-lo criativamente. Mas desta vez, não para outra linguagem artística e sim para a mesma, aquela para a qual foi escrita originalmente: a linguagem do teatro!

“Devir-Hamlet” e “Dinamarca-Pará” foram as palavras-chave, utilizadas pela atriz e diretora Wladilene Lima (2004, pág. 12), para falar de “Hamlet, um Extrato de Nós”, espetáculo de teatro apresentado pelo grupo Cuíra, de Belém do Pará, em 2002, cujo texto, adaptado da obra clássica de William Shakespeare, trabalha, entretanto, com a proposta de mesclar a estória, situada na Dinamarca, com uma realidade amazônica. E mais do que um simples fazer artístico na linguagem teatral, o grupo Cuíra, segundo Wladilene Lima (2004, pág. 14), arriscou-se também em realizar uma importante produção de conhecimento, cabendo aos próprios atores e participantes deste espetáculo, o caminho para esta produção (de conhecimento), através de seus métodos⁵⁶ de trabalho.

⁵⁶ Quando estes criadores se unem em torno de uma ideia, de um desejo, formam uma comunidade emocional, precisando existir enquanto durar o processo ou perdurar este desejo. A realidade de um grupo de teatro, unidos por uma vontade de estar-junto, de sentir-junto, é o de ser um coletivo do estético, e do ético, como diria Michel Maffesoli, mais do que um coletivo-projetivo do sócio/econômico. (LIMA, 2004, pág. 14).

Para ser produzido e encenado, “Hamlet, Um Extrato de Nós” contou com a participação de talentosos atores do teatro paraense⁵⁷ e do diretor Cacá Carvalho (um dos grande nomes do teatro nacional), também ator paraense, que já ganhou fama e prestígio por suas atuações em espetáculos como: “Macunaíma”, “Meu Tio Iauaretê” e outros, além de novelas e mini-séries da rede Globo de Televisão. E para compor a trilha sonora, os arranjos e a direção musical do espetáculo, ele: Walter Freitas! Uma vez definido e completo o *cast*,⁵⁸ este não poderia ser melhor. Nem mais competente!



Figura 83 – A equipe de criadores de “Hamlet, Um Extrato de Nós”: da esquerda para a direita: Walter Freitas, Claudio Rego, Lucia Chediek, Nando Lima, Edyr Augusto Proença; em pé: o diretor Cacá Carvalho. Foto: Miguel Chikaoka.

⁵⁷ No elenco, além de Cláudio Barros e Zê Charone, atores-administradores do Grupo Cuíra, participam – porque o espetáculo ainda vive – Nilza Maria, Mendara Mariani, José Carlos Gondim, Alberto Silva Neto e André Mardock, atores de outras montagens do Grupo e com experiências anteriores sob a direção de Cacá Carvalho. Completando o elenco foi convidado o bailarino Allyson Santos, a atriz Antonia Leal e o ator e diretor Henrique da Paz. Este último, fundador do GRUTA, um grupo de teatro com mais de trinta anos na produção artística paraense. (LIMA, 2004, pág. 16).

⁵⁸ Para acompanhar a direção em todo o processo de criação de Hamlet – Um Extrato de Nós, o Cuíra abriu suas portas a ua equipe de criadores da cidade, estabelecendo uma rede de profissionais que, de alguma maneira, mobilizam a produção teatral de Belém: Nando Lima para a cenografia, Lucia Chedieck na iluminação, Cláudio Rêgo para os figurinos e Suely Brito na contra-regragem. Todas as adaptações necessárias ao texto de Shakespeare, para esse processo de criação, foram realizadas pelo dramaturgo Edyr Augusto Proença. (LIMA, 2004, pg. 16)



Figura 84 – O diretor Cacá Carvalho, à esquerda, e o elenco, completo. Foto: Miguel Chikaoka.

Por estar na Amazônia, com toda a sua riqueza e com a imensa exuberância cultural que esta região abriga, o grupo Cuíra re-situou o espetáculo (em seu processo criativo de reconstrução, re-leitura e re-criação do texto de Shakespeare) numa fictícia Dinamarca-Pará. Wladilene Lima (2004, pág. 45), em sua dissertação de mestrado, cujo objetivo era compreender o processo de construção da dramaturgia pessoal de cada ator, explica que a ideia, o sentido desse fazer teatral, partiu do diretor Cacá Carvalho, que levantou questões, como: “por que montar *Hamlet* na Amazônia? A Dinamarca é aqui? O que há de podre nesta Dinamarca? O que torna este lugar uma Dinamarca-Pará?”(LIMA, 2004, pág. 50). E foi o próprio diretor que respondeu à atriz:

Eu queria que este espetáculo tivesse uma opinião onde o material de que ele é feito, as pessoas que o fazem, a qualidade sonora, tivessem a cara de tudo isso, de onde eu sou. Não é autobiográfico, mas tem uma coisa ligada à minha origem, em particular. Então, coisas que a mim soam fortes eu gostaria que estivessem no trabalho [...] não é só porque tem o Marambiré, ou porque tem a rede, ou porque tem outro objeto regional. Não, não é isso que o caracteriza! Revestido de um texto tão universal, mas é o modo de olhar, como transcodificar para uma coisa do nosso modo de olhar. (LIMA, 2004, pág. 50).

Cacá Carvalho não queria para “Hamlet, um Extrato de Nós”, o regional que vira folclore. O desejo do diretor, na verdade, era que o espetáculo pudesse carregar “o invisível desta terra, deste povo; tudo o que sentimos, concretamente, em nós. Uma matéria que trabalhasse com os nossos sentidos, mas sem ficar com aquela cara de regional”. (LIMA, 2004, pág. 53). E que ideia poderia representar iconicamente a Amazônia e, mais especificamente, o Pará, nesta montagem desterritorializada e re-territorializada numa Dinamarca-Pará? Num primeiro momento, o diretor pensou na bandeira do estado; mas, logo em seguida, se deu conta de que a bandeira era um símbolo conhecido. E não desconhecido. Então, o que seria desconhecido e que, para o diretor, seria o ideal para retratar a região? A resposta veio logo: O Brasão! Sim, porque o brasão é antigo. Data de aproximadamente 1903, início do século XX. Ele então explicou a sua decisão:

Quando a gente se dá conta, a gente diz: “meu Deus, o brasão é diferente da bandeira!”. Então o brasão é uma coisa que existe, mas que você não se dá conta dele, do que ele significa, quão dourado ele é, quão luxuoso, quão... então eu decidi uma coisa: vai ser ele! Agora, como ele entra? Aí soma tudo: a rede, o mosquiteiro, a imagem dele; ele é presente, mas ele não é presente. (LIMA, 2004, pág. 54).



Figura 85 – O Brasão do Pará, no palco, visto da platéia pelo diretor e pela equipe técnica da peça, durante o ensaio geral – Foto: Miguel Chikaoka.



Figura 86 – O brasão do Pará, agora na cena do cemitério, durante o espetáculo ao público – Foto: Miguel Chikaoka.

Wladilene Lima (2004, pág. 54), esclarece que o brasão, pintado sobre o mosquiteiro, é a primeira imagem visível ao espectador quando se entra no teatro: “este brasão sobre a tela mantém, nos primeiros momentos do espetáculo, uma separação entre palco e platéia e entre o devir-Hamlet de Cláudio e a Dinamarca-Pará”.(LIMA, 2004, pág. 54). Além do brasão, que outros objetos emblemáticos da cultura amazônica foram usados como elementos cênicos? Um dos mais importantes foi a ‘rede’ (a rede de dormir, do índio), que além de compor o cenário, serviu também para o figurino dos atores. Alberto Silva Neto, ator que representou o papel de Laertes, no espetáculo, falou mais sobre isso, em entrevista à atriz Wladilene Lima (2004, pág. 55):

E a rede começou a ser uma palavra que se desdobrava, se desmembrava em outros materiais como trançado, como tela, como punho, corda, amarra, essas coisas. O mosquiteiro foi surgindo depois... O “S” da rede que podia ser anzol, que podia ser não sei o quê... e a rede como elemento da região, né? E as várias partes da rede, que depois vai juntar com outra coisa lá na frente, que é a parte de tecido, tem as costuras, as cordas, a franja e que essas redes em determinados momentos criam também tramas, trançados, teias. (LIMA, 2004, pág. 55).

Além do mosquiteiro⁵⁹ e da rede, elementos cênicos do Marambiré (manifestação folclórica afro-brasileira-amazônica, que acontece em cidades do interior do Pará), também foram encaixados, na montagem do espetáculo, por decisão do diretor Cacá Carvalho. Para melhores esclarecimentos, a quem nunca teve a oportunidade de presenciar o Marambiré, ele traz como personagens: em primeiro lugar, o patrono (São Benedito), os músicos - marcadores e cavaquinho, os valsais, o rei do Congo, a rainha de Congo, o contra-mestre e as damas do *lundú*; a dança apresenta os seguintes passos: Saudação ao público; Chamado para forma; Ambirá; Súplica à Rainha do Congo; Reverência a uma horta africana; Evocação a São Benedito; Filhos de Adão e Eva; Tucano Baiano; Cangulo; Marujo; Atue Tecunde; Marchandria; Execução do Lundú: ponto principal; Formação do Pelotão; Hoje é noite de festa; Matucangole e a Despedida.



Figura 87 – Personagens do Marambiré.

⁵⁹ O mosquiteiro ou espécie de cortinado (como uma fina rede), é muito utilizado, principalmente nas cidades do interior do Pará, para proteger dos carapanãs, como são chamados os mosquitos, na região amazônica.



Figura 88 – A dança do Marambiré.

Quando fala em Devir, a atriz Wladilene Lima (2004), refere-se ao conceito teórico “Deleuze-Guattariano”, onde, para estes autores, “agenciar-se é estabelecer acontecimentos, encontros; é principiar-se no caminho de um DEVIR. E que a única unidade do agenciamento é de co-funcionamento, é a “simpatia“, a simbiose”. (LIMA, 2004, pág. 36). Ela diz que:

Quando o ator da Dinamarca-Pará experimenta um processo de criação ‘rizomático’⁶⁰ para o seu trabalho, ele jamais interpreta algo pré-existente a esta experimentação. Para ele não há o pré-existente, pré-escrito, pré-modelado, há somente o experienciado, o vivido, o desejado. Para esta experimentação do desejo é necessário que este teatro construa acontecimentos, faça agenciamentos, traia toda e qualquer escritura. (LIMA, 2004, pág. 36).

Com ‘traição’, a atriz Wladilene Lima (2004, pág. 99), refere-se às fugas da escrita Shakespeariana, propostas por Cacá Carvalho, quando, ao invés de um ponto de partida convencional, como o texto escrito, por exemplo, este diretor parte “das histórias do baú para

⁶⁰ Conectar é um dos princípios do pensamento rizomático, para se chegar a uma heterogênese: um corpo de diferentes partes, formado por cada gesto, cada objeto, cada música, todos comportando pensamentos. Para essa “evolução” que se faz entre heterogêneos, isto é, elementos de naturezas distintas, Deleuze prefere chamar de involução, mas com a condição de que não se confunda involução com regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Conexão e heterogênese são os princípios do sistema de pensamento rizomático que instaura o devir. (LIMA, 2004, pág. 66).

a construção de uma arquitetura cênica, visível ou invisível ao olhar do espectador, assim como parte de tantos outros elementos”. (LIMA, 2004, pág. 99). A atriz nos fala que neste espetáculo houve a necessidade de trair,⁶¹ no sentido Deleuziano, onde trair é criar. E afirma:

Agenciar-se com histórias de vida que nada tem a ver com a escritura de Shakespeare foi trair não só o autor como trair uma certa maneira de fazer teatro. Foi criar linhas de fuga a um fazer que só pretendesse montar um texto. Foi, e é, um teatro que deseja algo mais. Um Teatro em DEVIR. (LIMA, 2004, pág. 99).

Voltando a falar em tradução, chegamos em outro ponto forte de “Hamlet, um Extrato de Nós”, que foi a criação (ou re-criação) musical, concebida e arregimentada por Walter Freitas. Uma experiência de trabalho, no teatro, que para ele foi muito marcante, sobretudo porque teve que “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” (BORGES, 2009, pág. 30).

Freitas explica que não se tratava, simplesmente, de enfiar as suas composições no espetáculo, aceitando que tudo estaria adequado ao seu modo de trabalho: “então eu tive que ir primeiro às intenções originais e depois transferir essas intenções para o sentido dado à encenação. (BORGES, 2009, pág. 31). O músico e compositor Walter Freitas, responsável pela trilha sonora deste espetáculo, precisou, nesta re-leitura cênica e musical, trabalhar com elementos regionais, alguns dos quais ele nem utiliza, normalmente, em seu trabalho de composição musical. E ainda “cotejar esses dados com a natureza clássica do texto e dos elementos que lá estavam, há séculos”. (BORGES, 2009, pág. 31). Ele desabafa:

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. (BORGES, 2009, pág. 31).

⁶¹ Ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria – que outra razão para escrever. É ser traidor da escritura. (...) É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. (...) Perder o rosto. (DELEUZE; PARNET; 1998 p. 58).

Além de uma Ave-Maria em *Latim* e o hino a São Benedito, Walter Freitas compôs mais duas músicas que marcaram a peça: o tema final e o Réquiem para um rei negro. Apesar de ser autor de trilha sonora para teatro desde os anos 70, quando trabalhou com o dramaturgo Ramon Stergman, ele afirma que foi maravilhoso “poder comparar dados, métodos, experiências, vivências e poder retirar de tudo isso uma experiência única, de trabalho” (BORGES, 2009, pág. 31). Ele nos conta que em “Hamlet, um Extrato de Nós”, aprendeu muito e procurou “sugar” ao máximo, todas as propostas e todas as concepções de montagem do espetáculo, “mesmo nos momentos em que discordava da direção, para poder aproveitar a experiência, como se estivesse começando ali, uma experiência de aprendizado teatral” (BORGES, 2009, pág. 31).

Como bem falou o nosso artista, havia (no espetáculo) uma proposta de execução musical pelo elenco (os atores), além do próprio Walter Freitas. E é ele quem nos explica que neste processo de construção, “a música surge no momento da montagem e às vezes vai se alterando, conforme as coisas vão se alterando também. Então a música se encaixa bem nessa concepção, que o Cacá tem da coisa”. (LIMA, 2004, pág. 83). Wladilene Lima (2004, pág. 83), é quem fala novamente o porque dessa ideia, proposta pelo diretor de “Hamlet, um Extrato de Nós”:

Esta tarefa consistia na composição de uma música para usar no processo. O ator estava livre quanto ao ritmo, gênero, etc. A música poderia ser totalmente original ou uma espécie de colagem. O ator precisava dar significação à sua criação musical. O processo teve duas naturezas de trabalho musical. A primeira nascia com o ator, como cumprimento desta tarefa e, a segunda, era o resultado do trabalho do diretor musical, Walter Freitas, sobre a produção do ator. O trabalho com a música composta pelo ator, o desdobramento em música-tema do personagem, era o trabalho da direção musical. A música penetrando nas cenas. (LIMA, 2004, pág. 83).

E neste momento, quem entra em cena é o regente, o maestro, que conduz a sua orquestra (composta pelo elenco) no grande recital cênico-musical. Nesta busca sonora, rítmica e melódica trazida ao espetáculo pelos atores, Freitas destaca o tema criado pela atriz Zê Charone, que interpretou Ofélia, na cena em que a personagem “enlouquece, em cima do caixão” (LIMA, 2004, pág. 83). Ele fala da ‘costura’ que precisou fazer, aproveitando aqui e acrescentando ali, elementos sonoros e/ou musicais, não apenas com relação ao tema de Ofélia, como de todos os personagens. O tema da morte de Ofélia, diz ele, tem três pedaços: “Eu peguei um pedacinho, mudei o compasso, mudei todas as características. Você mal reconhece, mas é um trecho do trabalho musical dela, na hora em que ela enlouquece, depois

ela morre e se completa”. (LIMA, 2004, pág. 83). Freitas não queria que o tema da morte de Ofélia viesse acompanhado de ‘jargão’, e, por este motivo, tratou de compor um tema ritmado, “para dar um outro caráter, uma outra dimensão de lamento da morte”. (LIMA, 2004, pág. 83).

E, do mesmo modo, todos os outros personagens tinham temas musicais. Sendo assim, só restou ao nosso maestro participar de todos os ensaios do espetáculo, intensivamente, exaustivamente. O que lhe conferiu, por certo, um trabalho muito especial de direção musical, que, como ele mesmo diz, “só me cobriu de experiência, conhecimento e alegrias”. (GOSTONOMIA, *revista blog*, 26-12-2012).



Figura 89 – Os personagens em cena, durante o espetáculo – Foto: Miguel Chikaoka.



Figura 90 – Experimentos musicais no espetáculo, executados pelos atores – Foto: Miguel Chikaoka.

É o próprio Lotman (1978, pág. 131), quem fala da ocorrência de não apenas uma única interpretação, exclusiva, de “Hamlet”, mas de uma combinação de interpretações admissíveis. Para ele, “textos com formações mais estáveis e delimitadas, tendem a passar de um contexto a outro, como ocorre comumente com as obras de arte relativamente longas” (LOTMAN, 1996, pág. 82). Iuri Lotman afirma que, ao mudar-se para outro contexto cultural, estas obras “se comportam como um informante que se mudou para uma nova situação comunicativa: atualizam aspectos antes ocultos de seu sistema codificante” (LOTMAN, 1996, pág. 82).

E assim, o “Hamlet”, de Shakespeare, foi parar na Amazônia, em mais uma montagem; numa re-criação do grupo de teatro “Cuíra”. A Amazônia, que por fazer parte da América Latina e, conseqüentemente, pela sua grande diversidade, é um lugar privilegiado de pesquisa e também de tradução. É que no imenso universo cultural amazônico estão os mais variados tipos de ‘objetos’ da cultura e que, por isso, revelam uma enorme capacidade de produzir complexidade. Complexidade esta que, ao entrar em contato com a memória do homem, segundo Lotman, “conduz a trocas criadoras na cadeia informacional (LOTMAN, 1996, pág. 90).

O semioticista russo também acredita que as relações de um texto com determinado contexto cultural, podem ter dois tipos de caráter. O primeiro é o “metafórico, quando o texto é percebido como substituto de todo o contexto, ao qual, ele, pode ser equivalente; e também um caráter metonímico, quando o texto representa o contexto como uma parte representa o todo” (Lotman, 1996, pág. 81). E no sistema geral da cultura, diz Lotman (1996, pág. 94), os textos cumprem, pelo menos, duas funções básicas: a transmissão adequada dos significados e a geração de novos sentidos.

Qualquer que seja a região ou cidade, esta é, como nos lembra Lotman (1978, pág. 84), uma parte do universo que é dotada de cultura. E como tal, em sua estrutura interna, ela copia todo o universo, tendo o seu espaço próprio e o seu espaço externo. É que a cultura, para Lotman (1996, pág. 109), em sua totalidade, pode ser considerada como um texto complexamente organizado; além de ser uma “inteligência coletiva e uma memória coletiva”, isto é:

Um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de outros novos. Neste sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem conservar-se e ser atualizados (LOTMAN, 1996, pág. 157).

3.2 – Tambor de Água!

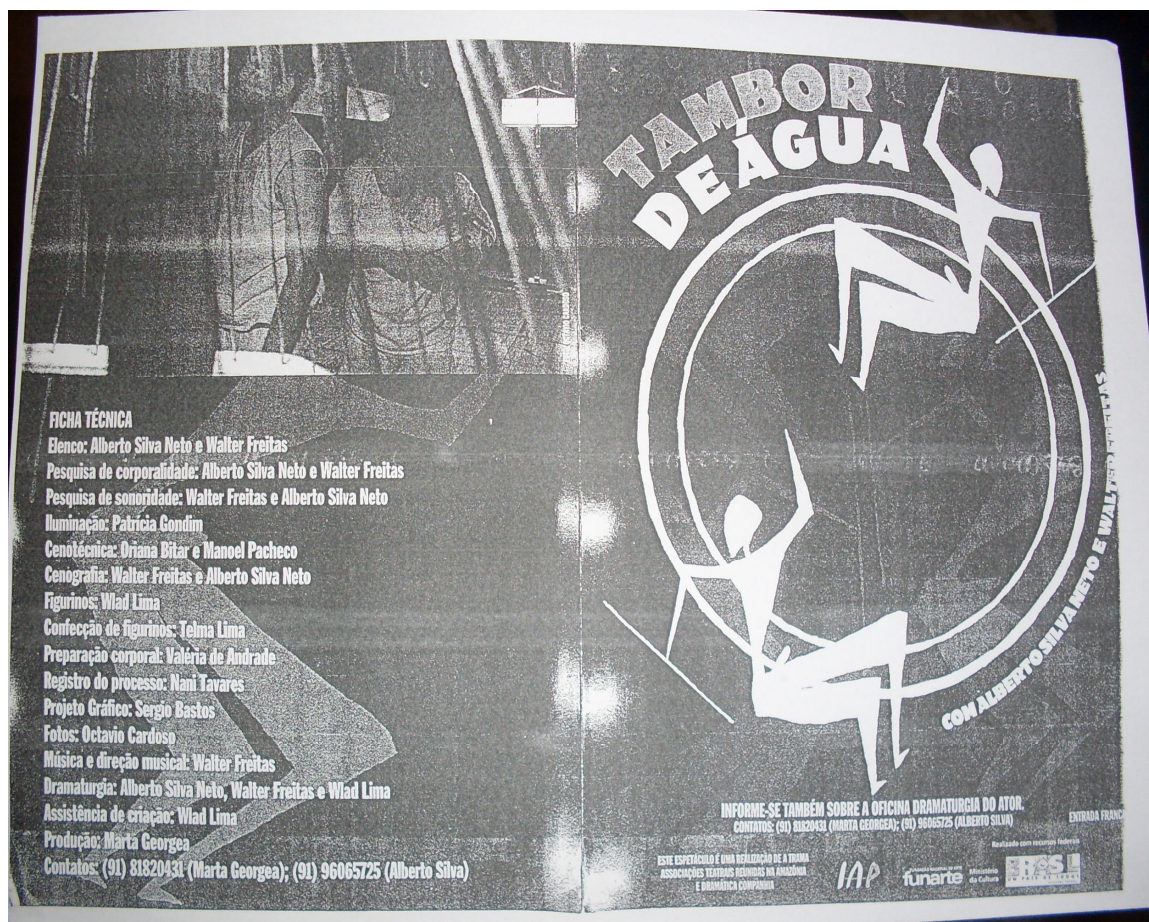


Figura 91 – Folder de divulgação de “Tambor de Água”

A primeira coisa a ser falada sobre “Tambor de Água”, este espetáculo que mistura o teatro, a dança e a música, é que ele não tem estória; não tem um enredo. Walter Freitas e Alberto Silva Neto, os dois protagonistas desta experimentação cênica, iniciaram, no ano de 2004, em Belém do Pará, um processo de trabalho conjunto, que se alongou por vários meses e que, para Freitas, consistiu mais em pesquisas e trocas de experiências nas artes cênicas, do que propriamente encenação (BORGES, 2009, pág. 33). Os dois nunca sentaram, na verdade, para escrever um roteiro. Tudo foi se construindo visualmente, corporalmente e sonoramente, durante os ensaios. E, mais uma vez assumindo várias frentes de trabalho (encenação, direção musical e trabalho de ator – um performer⁶²), ele conclui que:

⁶² O *performer*, à medida que verticaliza todo o processo de criação teatral, acumula as funções de autor e encenador (concebendo e atuando). A partir disso, o *performer* vai desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua idiossincrasia. É a criação de um vocabulário próprio (COHEN, 2011, pág. 103)

Ao cabo de nove meses de trabalho, acreditei havermos 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. (BORGES, 2009, pág. 33).

Walter Freitas conta (em entrevista a esta autora – junho de 2012) que o “Tambor de Água” é praticamente, todo ele, dançado⁶³! E que, no conceito que criaram para este espetáculo (tanto ele, como Alberto Silva Neto), ele se transformaria (como realmente se transformou), numa grande coreografia. Diante desse conceito, tudo na cena teria que ser milimetricamente determinado. Exemplo: “se vamos andar dez passos, então teremos que andar dez passos todos os dias, na mesma direção e com a mesma intenção”. Freitas nos diz que a ideia era construir um espetáculo que, de fato, instigasse as pessoas a pensar e a entender o que está se passando, diante dela. Tanto naquele momento, quanto no contexto, geral!

Para que isso acontecesse, trataram de usar o corpo todo, para passar as mensagens que o espetáculo se propunha, uma vez que não havia o texto, para isso. Não haviam falas e, por isso, abusaram das expressões corporais, dos solfejos e das sonoridades criadas (as músicas não eram cantadas, apenas sons, alguns até sem nexos, mesmo). Para emitir os sons, utilizaram materiais como: garrafas pet, garrafão de água, um alguidar, uma flauta doce e muitas esteiras. Esteiras estas que eram usadas o tempo todo, para executar ritmos, batuques. Ao usar os pés, ao pisarem nela, acabavam por trabalhar o tempo todo com o som (que saía delas) e com levadas rítmicas, fazendo delas um instrumento de percussão.

Em “Tambor de Água”, Freitas, mais uma vez, inseriu nas performances sonoras e/ou musicais, uma rítmica diferenciada - os compassos alternativos (irregulares) que costuma usar em suas composições: 5/4, 7/4 e 9/4. Ele fala que não foi algo muito fácil de executar, no início, porque o corpo deveria andar sempre nessa rítmica. Melhor dizendo: mais o dançar, do que o caminhar. Felizmente, acabou dando tudo certo e tendo um bom resultado, no final.

⁶³Renato Cohen diz que não existe uma arte fragmentada; não existe teatro sem dança. “Caminhamos para uma arte total, para uma transmídia, para a eliminação de suportes que impedem ou que tornem mais importantes que a própria transmissão da mensagem artística” (COHEN, 2011, pág. 163).



Figura 92 – Alberto Silva Neto, em momentos de ensaio do espetáculo. Construindo um biombo com as esteiras.



Figura 93 – Walter Freitas em momentos de ensaio. Preparando o cenário.

Um dos momentos marcantes do espetáculo, surgiu de uma ideia de construir uma cena em que a sala ficasse totalmente escura e os dois atores, de dentro de um biombo (feito de esteira), com uma luz amarela em seu interior, trabalhassem os diversos tipos de sonoridade. Vale lembrar que o “Tambor de Água” não tinha iluminador, mas o espaço cênico estava repleto de interruptores, por todos os lados, o que fez com que os próprios atores ligassem e desligassem as luzes, nos momentos escolhidos para isso. Ou seja, quem estava de fora, na plateia, não podia ver nada. Apenas as esteiras e a luz que saía de dentro e ainda a projeção das sombras, no teto; mas podia ouvir todas as sonoridades criadas pelos atores naquele instante, onde eram produzidos sons que partiam de apitos, passarinhos de barro, passarinhos de madeira, maracas, ganzás e muitos outros instrumentos de percussão, enchendo o ambiente de ‘magia’, nas palavras de Walter Freitas.



Figura 94 – Os personagens criando sonoridades diversas, de dentro de um biombo feito de esteira.

Quanto ao figurino, os personagens começam o espetáculo com uma roupa base: apenas um calção! Em seguida vestem uma blusa e vão vestindo, no decorrer da peça, mais dois ou três figurinos (que são colocados por cima da roupa base) e ainda uma capa. E no final, tiram tudo e ficam novamente apenas com a roupa base. Freitas conta que neste momento, em que seu personagem está com um calção, ele está assustado, porque é a cena em que o outro personagem (que neste instante é um demônio) o persegue. Com medo, ele começa a batucar e a cantar numa jangada feita de miriti. Compõe uma música na jangada de miriti,⁶⁴ como se estivesse tocando uma marimba.⁶⁵ Ele explica que escolheu as varas grandes, de miriti, de acordo com a sonoridade de cada uma (com timbres diferentes) e construiu a jangada, que na verdade para ele, naquele momento, é uma marimba. Em entrevista concedida a esta autora (junho de 2012), ele explica a cena:

Nesse momento, tem uma coisa, assim, da gente mostrar o elemento humano, convivendo com essa coisa do mistério da floresta em volta, entende? Aí, a gente criou essa coisa, do quadrado. Que seria o habitat do homem, na selva, e uma coisa em volta, que é a água e que é a floresta, também. E aí ele faz esses seres, que vem em torno, no entorno. Eu sou um ribeirinho, no caso. Tem água em volta e esse retângulo de esteira, é como se fosse aquela área que tu chega e tu devasta, pra ocupar, entendeu? Porque nunca tu vais viver na floresta, floresta, mesmo! Sempre tu tens que abrir um descampado, porque é a marca da presença humana. É esse o sentido desse momento aí. E ele está em volta, interpretando esses seres encantados. Esse é o momento em que o personagem está assustado com essa convivência, com esse estranhamento, na verdade. Dos seres da floresta! (FREITAS, entrevista concedida a esta autora – junho de 2012).

⁶⁴ O miriti é a fibra do buritizeiro (palmeira que dá um fruto chamado buriti). Tanto a fibra quanto o fruto podem ser utilizados de várias formas. Com a leve fibra desta palmeira são fabricados os brinquedos de miriti, tradicionais e comercializados especialmente no período de outubro, durante o Círio de Nazaré. Também é possível criar objetos de decoração e bijuterias, utilizando a fibra desta palmeira. A cidade de Abaetetuba é conhecida como a “Capital do Miriti”, lá estão a grande maioria dos artesãos responsáveis pela confecção dos brinquedos e objetos em miriti. Com o fruto do buriti são feitos doces, compotas, bombons e licores. (<http://amazoniaemporio.blogspot.com.br/> - 23-12-2009).

⁶⁵ A marimba é um instrumento de percussão, composto por pequenas lâminas de madeira, semelhante ao xilofone (que pode tanto ser com lâminas de madeira, quanto de metal) e ao vibrafone (que é feito de lâminas de metal) formando um teclado e percutidas com duas baquetas.



Figura 95 - O personagem assustado com os perigos da floresta, ao seu redor.



Figura 96 – O ribeirinho canta e toca, numa marimba feita de miriti.

A carga, é uma cena em que o personagem de Walter Freitas carrega o personagem de Alberto Silva Neto, nas costas. Na verdade, ele não está andando, ele está dançando (carregando o outro nas costas) e girando o tempo todo, no centro do palco. Ele dançava, dançava e girava, girava, depois se desvencilhava da carga.



Figura 97– Imagem de “a carga”

Em “Tambor de Água” não existem personagens fixos; e também não existem momentos de transição. Não existe um personagem agora e logo depois este personagem se transforma em outro. Freitas informa que o que existe, é um personagem ir se diluindo, no outro! Ele diz que isso faz parte do conceito que os dois atores criaram, para o espetáculo. De repente, uma tartaruga passa pelo palco. Atravessa e percorre um caminho. A tartaruga é um *alguidar*! E esse *alguidar*, tanto serve como figurino (quando configura-se numa barriga) como pode ser um instrumento de percussão, no momento em que surge um outro indivíduo e começa a batucar no *alguidar*, que está nas costas do outro. Mas este indivíduo não estaria então, batucando no casco da tartaruga? E aí o que pode acontecer (se quisermos pensar assim), não é o sentido de perseguição, do homem ao animal? “Tambor de Água” tem dessas coisas!



Figura 98 – A tartaruga passa...



Figura 99 – O *alguidar* pode ser a barriga. Mas pode ser, também, um instrumento de *percussão*. Ou até, quem sabe, uma perseguição à tartaruga!



Figura 100 – E a perseguição continua...

Tem a cena de uma briga (seria uma briga musical?), em que o personagem de Alberto Silva Neto batuca em um garrafão pet, enquanto o personagem de Walter Freitas toca uma flautinha doce. Só que, subitamente, o personagem A considera pequeno, o som da garrafa pet; e por isso quer se apropriar da flauta, que está com o personagem B. Inicia-se, então, uma corrida (eles correm muito, nessa cena), uma perseguição desenfreada, para se apossar da flauta. A disputa termina, quando o personagem B guarda a flauta doce, dentro do calção! E o outro não consegue, portanto, pegar o instrumento (que, provavelmente seria mais evoluído, por ser melódico e não somente rítmico?). As possibilidades de interpretação das cenas são muitas. E cabe somente ao espectador, essa fruição, já que trata-se de uma obra artística.

Como que, numa espécie de vingança à cena anterior (outra possibilidade), vem agora o personagem de Freitas (citado acima como personagem B), e transforma-se em um monstro de palha (a esteira), que prepara-se para aterrorizar o personagem citado como A. Freitas confessa que este é o único momento em que a peça tem um texto, que foi retirado, por ele, da lenda do Jurupari.⁶⁶ Ele nos diz que são quatro ou cinco frases que ele mesmo retirou da lenda e os transformou, sonoramente, para que o público não compreendesse a lógica das palavras. Em verdade, as pessoas não conseguem, de fato, entender, mesmo que o texto seja em português; e não em *nheengatu*, como pensam alguns. Confirma-se, novamente (e desta vez nas artes cênicas), o ‘estranhamento’,⁶⁷ como elemento pontual, nas obras artísticas de Walter Freitas.

Outra cena marcante, com o uso das esteiras (de palha), é a sequência da chuva. Ele lembra, com grande empolgação, o momento em que os dois reproduzem o som da chuva e, mais do que uma chuva, uma verdadeira tempestade, na floresta! Ele conta que a representação do som da chuva, feito com as esteiras, é algo impactante e toma conta de toda a cena. E ainda tem a fuga deles. Ao mesmo tempo que fazem todo o barulho, todo o som da chuva forte, também correm para se abrigar da tempestade.

⁶⁶ Jurupari é a denominação tupi para um demônio particular, mas foi usada com exclusividade pelos missionários para designar qualquer demônio, até assumindo o lugar do cristão nos trabalhos de catequese dos índios. A lenda diz que o jurupari é um deus que veio do céu em busca de uma mulher perfeita para ser esposa de Coaraci, o Sol, mas não diz se ele a encontrou. Jurupari foi o maior legislador que os indígenas conheceram, assemelhando-se a Quetzalcoatl, a "Serpente Emplumada", deus reformador e legislador maia. (<http://culturaamazonia.blogspot.com.br> – 18-10-2007).

⁶⁷ Bertolt Brecht, o autor do Teatro Épico, diz que “é preciso que se lide com a realidade na sua complexidade, não amenizando as tensões, mas reconhecendo suas contradições”. É neste sentido que a atitude dialética se faz fundamental, tornando-se o eixo de suas práticas e realizações. A partir de tal atitude, Brecht chegará à elaboração do efeito de *distanciamento* ou *estranhamento* (MATEO, 2011, pág. 65).



Figura 101 – O monstro de palha...



Figura 102 – A Tempestade...

Muitas outras rítmicas foram realizadas com as esteiras (além da chuva e do monstro de palha), neste espetáculo cênico-performático. As esteiras, na verdade, mudam de lugar, sempre! Começam em um ponto, depois estão em outro, em outro e em outro. Freitas conta que as levanta, depois vai para baixo delas, como se mergulhasse na água, no rio, e em outros lugares. E sempre tirando sons da esteira, dançando, cantarolando e/ou fazendo as duas coisas, simultaneamente. E sem esquecer que os dois personagens estão sempre interagindo. O tempo todo! Há um momento com o *Tipiti* (objeto de palha, usado para espremer a massa da mandioca), também! O personagem de Alberto Silva Neto apanha o *Tipiti* (que está no chão) e o coloca em volta do pescoço, como se fosse uma cobra. E acaba virando, mesmo, uma cobra! Mas ele aproveita esta cobra, que está em volta de seu pescoço, para se tornar uma deusa, que pode ser também um travesti. Em seguida, vem caminhando, fazendo movimentos sensuais e femininos. É então que o personagem de Walter Freitas o acompanha, nos movimentos corporais. Ele está por trás; dança e se esfrega na deusa (ou quem sabe, no travesti, mesmo!). A cena foi denominada ‘acasalamento’ e Freitas assume que tem, sim, um quê de orgia, sexualidade e até mesmo de homossexualidade, na cena.



Figura 103 – O acasalamento...

O espetáculo apresenta, ainda, uma longa sequência com os *Clowns*⁶⁸ (os palhaços). É o momento ‘brincadeira’! E um momento de muita movimentação, também, porque eles entram e saem, de dentro da esteira, disputam as varas de miriti e brigam por besteiras, como duas crianças. E assim definem a lógica da cena: um tentando fazer graça em cima do outro, para a plateia rir. “É coisa de palhaço, mesmo”, diz Walter Freitas. E como todo *Clown*, não poderia faltar o nariz! E o deles é um nariz acompanhado de apito. Freitas esclarece que nesse nariz de apito, existe uma técnica para tirar o som. Não basta respirar! Tem uma técnica, que usa-se tanto o nariz, quanto a boca. E para que ficassem livres, sem precisar ficar segurando o nariz, amarraram em um elástico e o prenderam na cabeça. E aí se puseram a travar um diálogo, onde somente se ouvia o som do apito. Mas dava, também, para se entender a ‘intenção’ da fala. Que não era exatamente uma fala, mas o som que cada um estava emitindo. Até que, finalmente, durante a disputa pelas varas, um perde e o outro ganha! Surge um *Clown* mais fraco, sendo perseguido, maltratado, por um *Clown* mais violento e mais poderoso.

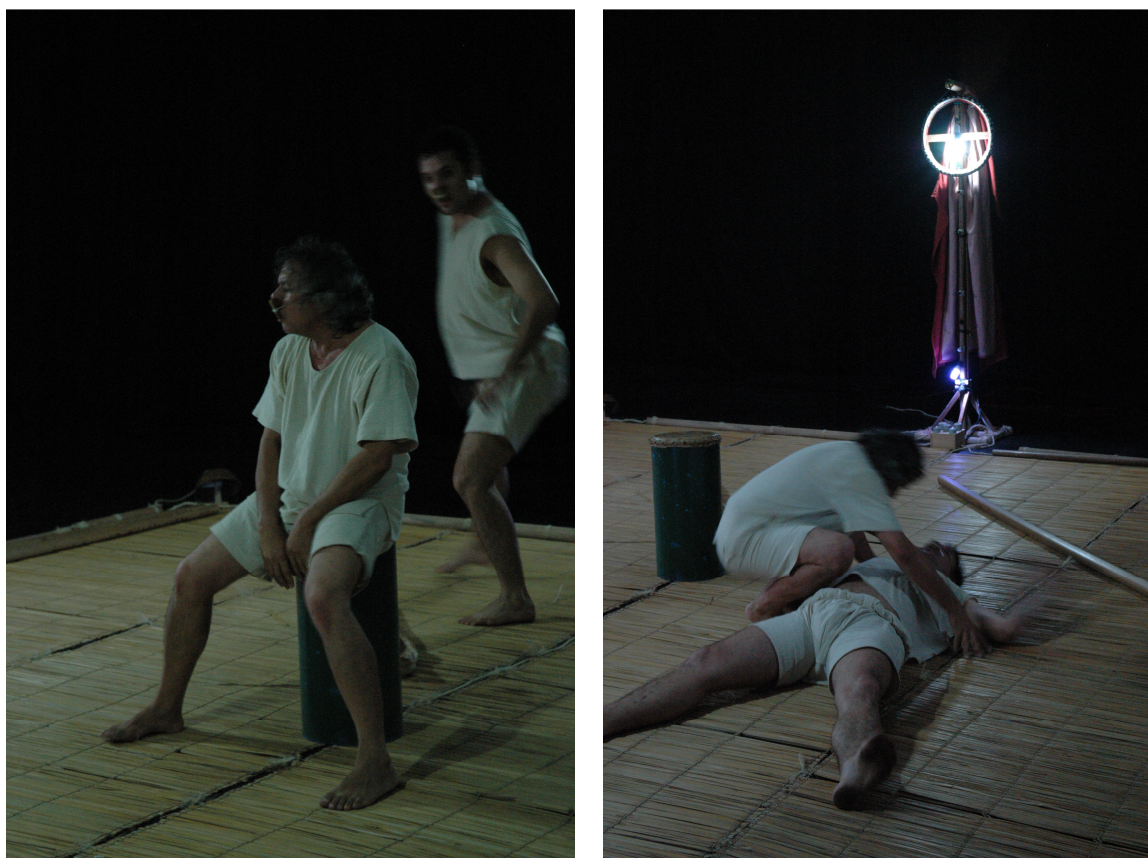


Figura 104 – Os *Clowns* disputam as varas de miriti...

⁶⁸ Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *Clown*. (BURNIER, 2001, pág. 206).



Figura 105 – Os *Clowns* brigam por besteiras...



Figura 106 – Travando um diálogo, com o nariz de apito...

Há um momento de suspensão, no espetáculo, batizado de “A espera”. A fotografia mostra, em primeiro plano, uma das torres de iluminação,⁶⁹ que funciona como elemento cenográfico. O personagem de Freitas já está com outro figurino, embaixo do braço, que servirá para a cena seguinte. Mas o personagem de Alberto Silva Neto chega na cena: pára e fixa o olhar em um ponto! O de Freitas se aproxima dele e fixa o mesmo ponto. Ficam assim, imóveis, por tempo indeterminado, olhando para este ponto, que é meio que elevado. É como se admirassem a lua! Freitas começava a contar mentalmente: 1, 2, 3, etc.; e quando chegava próximo de 300, eles percebiam a impaciência da plateia, que já começava a se mexer na cadeira. Alguns cochichavam: o que eles estão fazendo?⁷⁰ Para onde estão olhando?

Walter Freitas era quem conduzia o tempo da cena. O Alberto Silva Neto nada podia fazer, apenas esperar que o outro se mexesse. Freitas então se aproveitava disso e segurava o máximo de tempo possível. Levava ao extremo, pois sabia que, quando ele saísse, para vestir a outra roupa (que já estava em seu ombro), a cena acabava. Somente quando sentia que o ‘buxixo’ estava querendo crescer, é que ele saía, e a plateia começava a se acalmar. Eles chegaram a divergir sobre isso, pois o Alberto Silva Neto ficava agoniado, porque achava que isso poderia dar problemas a eles. A plateia poderia se impacientar e querer ir embora do teatro. Mas Freitas apostava com ele, que isso não iria acontecer. Para ele, era muito interessante ver as pessoas procurando achar o que eles, personagens, estavam procurando. O objetivo era, de fato, provocar as reações. E conclui: “era mais uma forma sutil, de interagir com a plateia” (FREITAS, entrevista concedida a esta autora, junho de 2012).

⁶⁹ Walter Freitas explica que o espetáculo tem 4 torres de iluminação, em volta; uma de cada lado, nos quatro lados do palco. Lá estão, também, as caixinhas, com quatro interruptores; e várias formas de acender as lâmpadas, de acordo com o momento do espetáculo.

⁷⁰ Cada imagem, cada signo introduzido permanece algum tempo em cena. Isso reforça o sentido de “significação” do teatro: é sempre comum o espectador perguntar o que aquilo “representa” ou o que o encenador “quis dizer com aquilo”. Cada som, cada iluminação, cada entrada em cena vai conotar alguma coisa, além do sentido denotado. (COHEN, 2011, pág. 120).



Figura 107 – A espera...



Figura 108 – Olhando fixamente para um ponto...

A ideia de compor uma iluminação com lâmpadas coloridas, em “Tambor de Água”, partiu da observação dos barcos de pesca, que costumam usar pequenas lâmpadas (de todas as cores), principalmente nas cidades ribeirinhas, do interior da Amazônia. Um pouco antes da cena da ‘destruição’, do ‘caos’ (que é o final do espetáculo), percebe-se bem as quatro torres de iluminação, com as caixinhas, os interruptores e as lâmpadas, que estão todas acesas. Nesta sequência, os atores já estão com outro figurino: Freitas com uma capa verde e Alberto Silva Neto com uma capa vermelha. Durante todo o espetáculo as capas estavam lá, penduradas nas torres e compondo o cenário. A capa vermelha encobria a cabeça de búfalo, que até então, ninguém sabia que existia, no contexto da peça. O personagem de Alberto Silva Neto vai lá, pega e veste a sua capa; é quando a cabeça, então, se revela ao público. Em seguida, ele pega a cabeça do búfalo (que vai ser usada na cena da destruição), enquanto o personagem de Walter Freitas segura as varas de miriti e permanece em volta do *alguidar*.

A destruição começa e tudo vai sendo desarrumado, espalhado e quebrado, com a cabeça do búfalo. O cenário é totalmente destruído. Depois, a cabeça volta para o seu lugar (a torre de iluminação), os personagens então despem as capas e se preparam para a cena final. Mas antes disso, o personagem de Alberto Silva Neto (A) ainda interpreta um boi-bumbá⁷¹ (com a esteira), que é morto pelo personagem de Walter Freitas (B). Voltam para o *alguidar*, onde o personagem (A) se lava com o vinho (esta cena reporta-se a um momento tradicional da matança do boi-bumbá, do folclore amazônico, quando o sangue é derramado numa e bacia, para em seguida ser bebido⁷²).

Passada a possessão e tomado o banho de vinho, começam a cantar e a tocar a última música, com o tambor de água (é daí que vem o nome do espetáculo!), que na verdade, tinha vinho. E não água! O vinho era tinto, pois simbolizava o sangue do boi, na matança do boi-

⁷¹ Uma arte relacionada à representação satírica e jocosa do cotidiano dos elementos presentes na sociedade colonial. Sua genealogia estaria, portanto, ligada aos processos de mestiçagem ocorridos com a colonização, guardando características tanto das representações ibéricas ligadas aos rituais catequéticos cristãos adaptados pelos primeiros povoadores das terras americanas, como pelas aptidões totêmicas dos escravos africanos que, em alguns casos sacralizavam o boi como elemento religioso de adoração. (*Revista Estudos Amazônicos*, 2010, vol. V, número 2, pág. 76).

⁷² Apesar da representação clássica do boi ser marcada pela matança do animal, a história da peça se desenrolou de forma distinta em lugares e épocas diferentes. Nas periferias de Belém, encontramos outro enredo em quase todos os bois-bumbás pesquisados após a segunda metade do século XX, onde os bois não morrem, eles fogem ou são “ferrados”. A “ferração” é o ritual de encerramento do ciclo dos bumbás, e tem como significado para os brincantes, a preservação do boi vivo e a consequente continuidade da brincadeira pelos anos posteriores. Deixar o boi vivo no final da festa garante a manutenção do nome do boi, que segundo a “superstição” de seus donos, deve ser o mesmo, preservado através de promessas e juramentos de fidelidade. Caso o ritual folclórico encerre com a matança do boi, ele não pode ser “botado” no ano seguinte com o mesmo nome que dançou no ano anterior. (*Revista Estudos Amazônicos*, 2010, vol. V, número 2, pág. 78).

bumbá. Batucam e cantam a música final, até o apagar das luzes! A última luz do espetáculo é uma que foi adaptada dentro do *alguidar*. Eles a apagam e tudo se acaba na escuridão. Total!

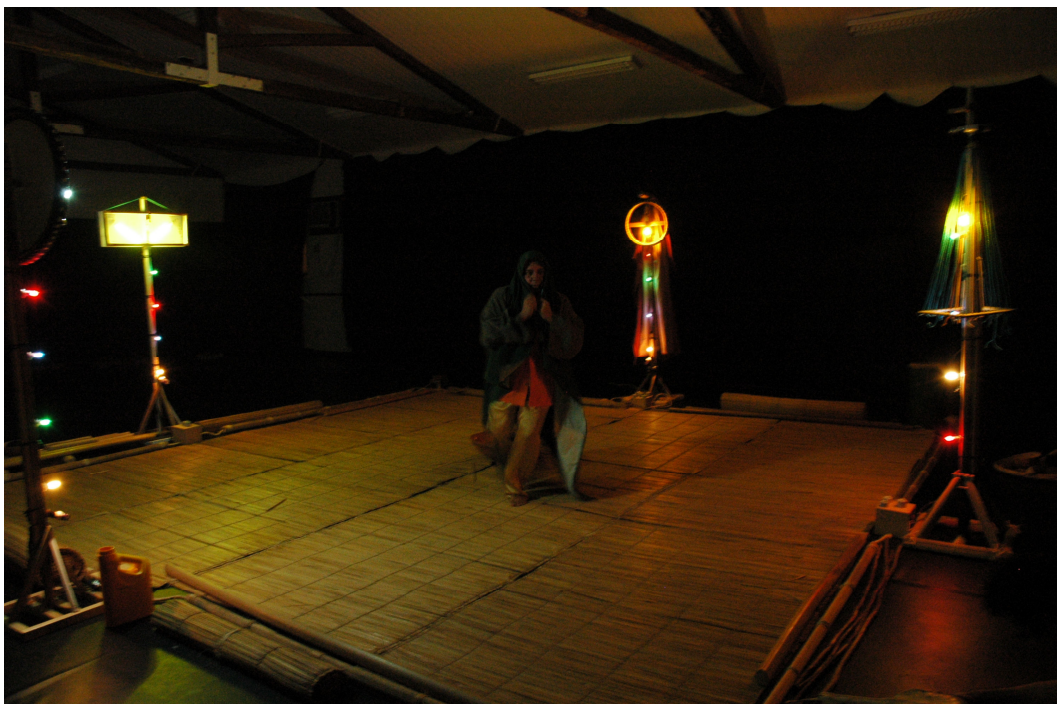


Figura 109 – O personagem de Walter Freitas veste a capa verde e se prepara para a cena da destruição

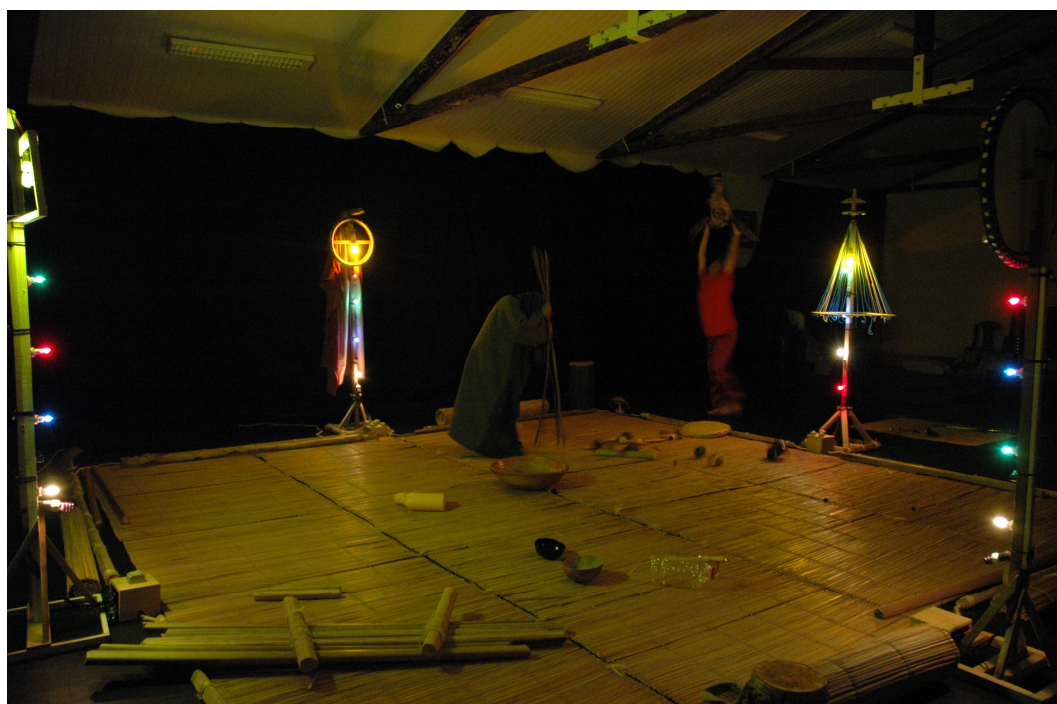


Figura 110 – Tudo será destruído com a cabeça do búfalo...



Figura 111 – A cabeça de Búfalo, voltando para a torre de iluminação, depois da destruição...



Figura 112 – O banho de vinho...

Talvez por ter sido fruto de um projeto de *Pesquisa, Criação e Experimentação* em artes, para o IAP (Instituto de Artes do Pará), “Tambor de Água” acabou se transformando em um espetáculo de *performance*, mas *performance* no sentido de linguagem de interfaces, que transita entre os limites disciplinares; uma “linguagem dentro do universo maior da expressão cênica”, como bem explicou Renato Cohen (2011, pág. 116). Para este autor, a arte cênica é a arte que se presta melhor à experimentação, pois “o tempo de contato com a imagem é mais longo e sempre são múltiplas as possibilidades de se criarem variantes de uma cena (COHEN, 2011, pág. 120).

Quando falamos de Walter Freitas enquanto um *performer*, foi para justificar uma diferença (neste espetáculo) do ator-intérprete. É que o *performer*, para Cohen (2011), apresenta “uma capacidade de condução do espetáculo-ritual, valorizando a *live-art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente” (COHEN, 2011, pág. 109). Não se trata, de fato, da *live-art*, no sentido de espetáculo teatral que sai dos espaços fechados, como teatros, galerias e museus e vai para as ruas, colocando-a, como explica Cohen, numa posição viva, modificadora (porque tem muito de improvisação e/ou espontaneidade; e acontece ao vivo), uma vez que “Tambor de Água” foi exaustivamente ensaiado e apresentado em um desses espaços públicos, de teatro. Entretanto, ele possui características semelhantes, pois:

Na arte de *performance*, a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos, etc..) vai ter uma valorização diferente que no teatro. Ao contrário deste, na *performance* não vai haver uma hierarquização tão grande dos elementos. A cena não é necessariamente do ator, e este passa a ser um elemento a mais do espetáculo. A iluminação, a sonoplastia, etc., podem passar de simples fundo (por exemplo, uma iluminação de marcação, que só tem a função de “acompanhar” os atores) para centro de alguns quadros na *performance*. (COHEN, 2011, Pág. 65).

E a iluminação de “Tambor de Água”, como percebemos, foi um dos pontos altos do espetáculo, assim como os objetos de cena (feitos de materiais produzidos na região amazônica). Outra semelhança marcante, neste espetáculo, é a estrutura de horizontalidade, como na *performance* dos anos 70 e 80: “de um lado, o *performer* (ou encenador) e de outro lado os colaboradores (COHEN, 2011, pág. 101). Neste caso, trata-se de dois *performers* (Walter Freitas e Alberto Silva Neto!) já que estamos falando nestes termos. De fato, é bem diferente da estrutura comum, de verticalidade, onde estão, em primeiro lugar: o produtor, o dramaturgo e o diretor, para, em segundo lugar, aparecerem os atores, cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista e toda a equipe técnica restante. Além do mais, “Tambor de Água” também se apresenta com uma ‘não’ separação rígida entre a arte e a vida, “mas como um

palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida” (COHEN, 2011, pág. 104).

Luís Otávio Burnier (2001, pág. 25), ao falar de Antonin Artaud (conhecido por seu teatro ritualístico, transcendente), aponta para uma importante questão: a de que existe uma relação entre a capacidade da arte de atingir o espectador e a do artista, de atingir a si mesmo. E o trabalho de ator, realizado pelos protagonistas de “Tambor de Água” não se limitou, com certeza, a uma técnica “físico-mecânica”,⁷³ mas foi algo que lhes permitiu “estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores” (BURNIER, 2001, pág. 25). Ele diz:

A técnica do ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ele seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos. (BURNIER, 2001, Pág. 25).

Burnier (2001, pág. 23) concorda que, para um ator, de nada serve trabalhar o corpo, se ele não se constituir em um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Para ele, o ator é o poeta da ação! E a sua poesia reside, “sobretudo e antes de mais nada, em *como* ele vive e representa suas ações, assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em *como* ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores”. (BURNIER, 2001, Pág. 35).

⁷³ Evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos ao serem executados de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. (BURNIER, 2001, Pág. 23).

3.3 – Fundo Reyno!



Figura 113 – Cartaz de “Fundo Reyno”

Teatro e Música. Movimento e Sonoridade. A interpretação, a performance,⁷⁴ como pontos de encontro entre cena e canto. Linguagens distintas, mas que se complementam! Assim é “Fundo Reyno”, espetáculo cênico-musical (produzido, dirigido, musicado e interpretado por Walter Freitas e mais seis atores) que foi escrito em 2008 e apresentado ao público, pela primeira vez, em 2010, em Belém do Pará, Amazônia, Brasil.

⁷⁴ Paul Zumthor esclarece que a palavra *performance*, cujo prefixo e sufixo, combinados, sugerem o exercício de um esforço em vista da consumação de uma “forma”, foi emprestada da linguagem da dramaturgia pelos etnólogos anglo-saxões do pós-guerra (ZUMTHOR, 2005, pág. 140).

Personagens:



Figura 114 – A Pajé-Sacaca Dona Venina, o Xerimbabo Seu Antero Denizar e o monstro transformado (que era Fuluca, ou Nhá Luca).



Figura 115 – A viúva Zulmira e o Rabequeiro...



Figura 116 – O Bandeireiro e o Violeiro...

As portas do teatro se abrem e os atores (e seus personagens) formam uma roda, de mãos dadas, no centro do palco. Sobre eles, apenas uma luz branca. O público começa a entrar. Quando todos estão acomodados nas cadeiras, os atores fazem suas orações. Walter Freitas sai da roda e beija um por um. Soltam as mãos, se encaminham para a frente e começam a dançar e cantar, uma partitura de sete tempos. Esta é a cena de abertura do espetáculo.

A estória começa a se desenrolar no ‘Porto do Pau Dobrado’ e apresenta a primeira sonoridade *nheengatu*. Lá estão a Pajé-Sacaca (que tem o nome de Dona Venina, quando está na forma humana) e seu Antero Denizar, alcunhado carinhosamente, por ela, de Xerimbabo.⁷⁵ Ele está doente. Na verdade, está moribundo. Balbuciando palavras em *nheengatu* ele agoniza, enquanto ela o benze e sopra⁷⁶ no seu rosto. Também faz as suas orações (para acabar com todas as mazelas) e no final acaba por invocar Santo Expedito, o santo das causas urgentes. Mas o homem, destinado a encontrar a morte, despencou para o fundo do rio. Antes, porém, agarrou-se ao cordão (uma aljava) que a mulher trazia no pescoço e o puxou. Levou assim, consigo, a chave do “Fundo Reyno”.

É o próprio autor, Walter Freitas (entrevista concedida em junho de 2012) quem nos faz entender que esta cena é a que deflagra, que detona o espetáculo. Sim, porque a intenção de Antero Denizar, desde o primeiro momento que se aproximou de Venina, era pegar a chave poderosa do fundo do rio (que ela guardava), para entregar à viúva Zulmira, com quem era casado. E foi a própria Zulmira, que, cobiçando a chave, mandou o marido seduzir a pajé, a fim de conseguir a chave do Fundo Reino. Mas o grande erro de Antero foi ter se afeiçoado à Pajé-Sacaca, mantendo com ela um fortuito caso de amor. Fato que o levou à morte, pois dona Zulmira, a mulher, que também era feiticeira, enciumada, prepara um feitiço para matá-lo. E consegue. Ele, mesmo ferido (no último suspiro) e querendo cumprir a sua missão, lembra-se de levar a chave com ele. E assim começa a trama!

⁷⁵ Xerimbabo é uma palavra que significa “bicho de estimação”. Então, é como se ele fosse o Xerimbabo da Pajé-Sacaca; o animal de estimação, dela!

⁷⁶ Nas cidades do interior da Amazônia, as pessoas costumam soprar na cabeça, no rosto ou nas narinas de quem está doente. Trata-se de uma atitude de limpeza, de retirada do mal. Significa, para o povo amazônico, levar aquele estado de doença para bem longe daquele ser.



Figura 117- De mãos dadas, numa roda, no centro do palco. Começa o espetáculo!



Figura 118- O roubo da Aljava...

A Pajé-Sacaca pula na água e começa uma viagem pelo fundo do rio. Como pano de fundo, os foliões (um rabequeiro, um violeiro e um bandeireiro da folia) passam a narrar⁷⁷ a estória, cantando, tocando e dançando. Começam descrevendo a viagem da Pajé e levam com eles uma bandeira de Santo Expedito. Esmolam⁷⁸ pelas vilas e fazendas. Na canção, falam das coisas que foram atiradas pelo homem e que estão poluindo os rios da Amazônia.

Contando (ou cantando) a estória, os foliões passeiam, poeticamente, por diversos elementos da cultura amazônica. Falam de trabalhadores, como *garimpeiros* e *carreteiros*; falam de *malva*, que é uma fibra vegetal e da *folha de flandres*, uma placa de metal, comumente usada para fazer portão; falam também da *puçanga*, pequeno artefato, que geralmente vem acompanhado de ‘*olho de boto*’, ‘*figa*’ ou um dente de algum animal; falam em *Porto de Moz*, um município do Pará; e lembram também os rios: o *Ganges*, que fica na Índia, o *Eufrates*, no Oriente Médio e não esquecem do *Madeira*, que fica na Amazônia.

No formato de um musical, os foliões (e também os outros personagens) estão nesse momento, na verdade, apresentando a Pajé-Sacaca ao público. É uma cena que serve de alegoria, para contar a estória. Estrutura-se como se fosse um confronto, entre a Pajé-Sacaca e os foliões. E ainda os outros personagens: a viúva, a Fuluca e o Antero. E é ela mesma quem se apresenta (também cantando e dançando) com ares de uma Pajé muito poderosa. É que nessa hora, ela resolveu ir atrás do corpo do Xerimbabo (e da chave, que está com ele), mas encontra com o bloco de foliões que desfila, enquanto narra os acontecimentos. E aí, metaforicamente, há um embate! O texto da canção, executada pelos foliões, acompanha as imagens, a seguir:

⁷⁷Este formato de espetáculo (musicado e teatralizado), onde os foliões passam cantando e tocando, se assemelha ao Pássaro, auto junino que acontece em Belém e em outras cidades amazônicas. É chamado de Ópera Cabocla, pois se apresenta como uma pequena ópera, em que geralmente tem uma tragédia e tudo se desenvolve com poucas falas. Na verdade, tem mais cantorias. Contam a estória através de cantos.

⁷⁸A ‘esmolação’ dos santos ainda é frequente em algumas cidades do interior da Amazônia. É geralmente um pequeno grupo que sai de casa em casa, pelas ruas, carregando a imagem do santo e batendo um tambor. Pedem uma contribuição para a festa que será realizada pela igreja. Ou, quem sabe, para uma festa mais profana, em comemoração àquele santo. Pode ser Santo Expedito, São Benedito e muitos outros. É bem verdade que em alguns lugares a ‘esmolação’ não é mais feita, por conta de pessoas que começaram a tirar proveito, em causa própria.



Figura 119- Mas ela vai, lá vai ela, medonha Pajé-Sacaca – o de-comer na panela, as puçangas numa saca...



Figura 120 – É noite-sim, noite-não, território madrugada, dia alto, manhãzinha, sol e lua, alma penada...



Figura 121 – E ela vai lá, vai, vai ela, pra desfiar nossa história, rainha rouca e magrela, vitória-régia-vitória...que vista humana acompanha a fugitiva veloz, que vai num triz de segundo, daqui a Porto de Moz...



Figura 122 – Pelo fundo e pelo mundo, donde a vista não se alcança...*Eufates, Ganges, Madeira*, do Fundo Reino ao de França?



Figura 123 – E, mesmo sem asas, plana, sem farol, motor, luneta, voando pelas distâncias, dando a volta no planeta...

A Pajé-Sacaca desconfia que foi a Zulmira quem fez o feitiço que matou o seu Xerimbabo. Resolve então ir no porto, onde vivem a viúva e sua filha. Observa de longe, as duas, a quem chama de “embiaras”: “estou vendo as embiaras,⁷⁹ na pedra brilhante eu vejo. Na sombra do céu tão claras, qual TV no vilarejo. Esta é a parideira, a mãe. Filhos homens todos mortos, gasta de tanta gastura – não sei quantos os abortos” (FREITAS, 2008, pág. 10). Em um diálogo entre mãe e filha, a viúva sabe que o marido morreu, mas diz à Fuluca que soube “levantando um véu. O véu que cobre as estrelas e esconde a sombra do céu”. (FREITAS, 2008, pág. 10). Revela-se, aqui, mais uma vez, o uso metafórico das palavras, utilizadas pelo autor, em seus textos artísticos. É como se, tirando o véu, a viúva (que na verdade é uma feiticeira) passasse a enxergar tudo, ou, quem sabe, a presenciar um fato.

A viúva quer encontrar o corpo de seu marido por causa da chave do fundo reino: “é preciso achar o triste, que com ele a chave estava! Que a mão num último chiste arrancou de sua aljava. É preciso achar o besta, o resto que seja dela – pé, peito, costado, testa, mas é minha a taramela” (FREITAS, 2008, pág. 11). Mas a filha (Nhá Luca, ou Fuluca), quer apenas

⁷⁹ O povo amazônico costuma chamar de ‘embiaras’ para pequenas caças, ou caças pequenas. Como exemplos: pássaros, cotias e outros.

enterrar o umbigo⁸⁰ do pai: “vamos nós em busca dele, de um lugar pra guarnecer, pro corpo não se perdendo, a alma não se perder” (FREITAS, 2008, pág. 10). Enquanto isso, a Pajé, que tudo via e ouvia, percebe a intenção de Zulmira e faz aparecer o morto:

Antes que alguém ganhe o mundo, Venina vai se meter. Já deu o tempo das almas, que não querem se perder. Quem não quiser sentir frio, mesmo no Reino Encantado, que dê logo suas caras no Porto do Pau Dobrado. Quem não quiser passar fome, quando o inverno afobitar a miséria destas águas, que apareça já e já (FREITAS, 2008, pág. 11).

O xerimbabo então surge, em forma de aparição, e assusta as duas. Fala a elas que sabe o que aconteceu com ele. Sabe que foi Zulmira, a mulher, que o enfeitiçou, por ciúmes. Por conta dele ter se envolvido com a Pajé-Sacaca: “já sei de onde veio o mal que me roubou foi de mim: tu te aviaste com a morte, pra me deixar fraco assim” (FREITAS, 2008, pág. 12). No que ela responde: “pois, fui eu que lhe mandei, sim, mas um baita pirrique. Comichão de pôr abaixo aquele casebre a pique” (FREITAS, 2008, pág. 12). Mesmo assim, ele diz a ela que cumpriu sua promessa e levou, consigo, a chave do Fundo Reino:

Mas na hora derradeira, mulher malvada Zulmira, de dentro da febre braba, no chilique da maquirá, perdido no beribéri de tremelique e canseira, enferrujado e faminto, com sede, sujo, sem eira. Zulmira, mulher sujeita, queiras tu ou tu não queiras, tudo o que o pobre do corpo fez na hora derradeira, foi levantar esta mão, dobrar este braço teso e arrancar um tal cordão atado, selado e preso no pescoço de uma dama – que se perdeu de besteira...e derrotar sua fama, bem na hora derradeira (FREITAS, 2008, pág. 12).

Nas cenas 5 e 6, é a vez de Venina, a Pajé-Sacaca, encontrar com o corpo do Xerimbabo, seu Antero Denizar, no fundo do rio. Ela também quer a chave de volta, mas percebe que não está mais com ele. Percebe também que o corpo está se decompondo: “a chave do Fundo Reino, por onde deu de largar? Olha este corpo mofino, desfeito, sem luz, sem ar” (FREITAS, 2008, pág. 16). Mesmo assim, ela fica feliz, ao encontrá-lo: “ah! Mas vem cá, pedra rara – me deixa ver no teu rosto, que ainda sinto o desejo e ainda tremo de gosto” (FREITAS, 2008, pág. 17). No diálogo que travam, surge uma segunda sonoridade *nheengatu*, pois é a língua que o morto se comunica com a Pajé. Após revistar o corpo e não encontrar nada, ela resolve seguir viagem!

⁸⁰ Em uma das falas de seu Antero Denizar (em forma de aparição) para a viúva Zulmira, ele deixa escapar que ficará procurando o seu umbigo: “sempre vou deitar consigo, passear no Pau Dobrado, buscando por meu umbigo que se perdeu no alagado”(FREITAS, 2008, pg. 13)



Figura 124 – O encontro da Pajé-Sacaca com o Xerimbabo, no fundo do rio...



Figura 125 – No fundo do rio, o Xerimbabo tenta se comunicar na língua *nheengatu*, mas a Pajé-Sacaca não compreende...



Figura 126 – Apesar de morto, a Pajé-Sacaca gosta de encontrar com o Xerimbabo, o seu brinquinho, como ela o chamava, carinhosamente...

Começa a cena 7. Fuluca já não suporta mais a assombração de Antero Denizar, que vive à espreita. Ela quer encontrar, a todo custo, o corpo de seu pai, porque precisa enterrar o umbigo no Pau Dobrado, para satisfazer o desejo dele. Por este motivo, decide então fazer um trato com a Pajé-Sacaca: irá passar a ela todos os mistérios das ervas da floresta. As ervas que curam e as que matam. E fala a Pajé: “nem tudo cura na vida, na vida nem tudo mata. Mas pra tudo tem medida, a fórmula mais exata. E existem dois varadouros pros bafejados da sorte: um modo de dar a vida, outro de encontrar a morte” (FREITAS, 2008, pág. 18). E põe-se a ensinar os segredos dos curandeiros:

(...) Vou lhe mostrar uma banda. A outra banda projete: vendo o bem por onde anda, saiba o mal de onde acomete. Cipó-pucá desconcentra, faz o sangue mais amargo. Com curauá feito soro, sujeira vai longe, ao largo. Caxinguba, deus o livre, acaba com lombrigueira, Ipecacuanha se toma pra catarro e chiadeira. (FREITAS, 2008, pág. 20).

(...) Casca do uxi-amarelo, que poção mais poderosa! Unha-de-gato completa: deixa a mulher mais formosa. Tudo junto desinflama, abre o peito – é salvação! Fortalece e fecha o cerco, expele até carnegão. (FREITAS, 2008, pág. 20).

(...) Erva-de-santa-maria. É pá casca contra verme! Urtiga fere e alivia se esfregada na epiderme. (FREITAS, 2008, pág. 20).

(...) Xixuá, flores e casca, mão-de-deus, de deus a mão. Leite-do-amapá não falha: sara estômago e pulmão. A gosma da lesma viva apaga mancha de pele; da perna do gafanhoto– aquela espuma lá dele cura o terçol mais maroto. Fraqueza do amor carnal, se resolve com as virtudes do bico do pica-pau assado e posto no chá de mirantã, muirapuama, guaraná com catuaba, nó-de-cachorro e...uma dama. Pau-de-verônica age, cicatriza, o pariri. Bom pro fígado, anemia, quina, erva-de-jabutí. Pião-roxo limpa tudo. (FREITAS, 2008, pág. 20).

(...) Mas pra tosse-de-guariba, faça um lambedor certo da casca da copaíba. Do marupazinho faça chá com raiz de açaí, pra diarreia, pirrique ameba e dor no xiri. Tire o óleo da andiroba: reumatismo e erisipela, cortes, baques, machucados não progridem mais com ela. Hei-de-vencer, uma reza, mais comigo-ninguém-pode, vence-batalha crescente, junte catinga-de-bode. (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) Camapu que a gente come, doses de erva-de-rato. A bondade vem trazida pelas frutinhas do mato. (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) Pega-pinto, trevo roxo, língua-de-vaca, sacaca, De tudo se tira um tico, como o sabor da alfavaca. Solta o mijo carobinha e acaba com dor de velho. Um ramo de vassourinha benze, salva, mete o relho. (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) Erva-cidreira, poejo, losna, boldo, cajiru, pupunha, cipó-das-almas, sabão de murumuru. A língua fica dormente quando pelo jambú passa.

Pronto-alívio me desmente– isto é coisa que se faça? (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) *Urucum me pinte o rosto, folha-de-pirarucu me cure e o vento me beije na flor do camu-camu. Manjerona, amor-crescido, castanha, capim-limão, mastruz, cubiu e arruda, barba de barbatimão.* (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) Eu me entrego sem receio, sapucaia, bonjuás, quero todo o bem que veio da canela-sassafrás. (FREITAS, 2008, pág. 21).

(...) *Tem mais: bicore este cheiro. É catinga-de-mulata. Cipó-catinga recende... Não é bom odor de mata? Quebra-pedra, abacateiro capim-cheiroso, carqueja, carapanaúba nasce, cordão-de-frade viceja. Leve tudo isto, leve do friozinho da floresta, que eu já vejo direitinho o que ficou e o que resta.* (FREITAS, 2008, pág. 22).

(...) Um buraco para o ouro e uma capoeira braba. No lugar das folhas, flores, dos bulbos, ninhos de caba. Mas nada disso lhe serve se não sobe, sem-vergonha, bem no alto, lá no olhinho, das árvores sem peconha. E se não registrou nada, esqueceu parte da história, tome desta garrafada: sol-de-iemanjá pra memória. (FREITAS, 2008, pág. 22).

A Pajé-Sacaca diz para Nhá Luca que o que ela lhe deu, não tem preço! Mas a menina não esquece do combinado e retruca: “e antes que se me esqueça: consigo o fantasma leve e o embigo dele devolva, pra terra firme, o mais breve”. (FREITAS, 2008, pág. 22). Ela também aconselha a Pajé que fuja, pois a viúva não tarda a descobrir o que ela fez: “gostando ou não, se escapula, que ela não tarda descobre e vem num coice de mula, cozendo em tacho de cobre”. (FREITAS, 2008, pág. 22). Venina, então, pergunta pela chave do Fundo Reino. Fuluca diz que a mãe é que vai governar: “todo o poder vai pra ela, quando o sol no rio galar” (FREITAS, 2008, pág. 22). A Pajé não gosta e não se convence:

Mas só se eu não tiver reima debaixo da minha saia, se o galo não se esporeia, se o rabo não for de arraia. Se eu não for desta Amazônia, neta de vó Lazarina, do Ceará carantonha, e não me chamar Venina (FREITAS, 2008, pág. 23).

A cena 8 é um duelo entre as duas mulheres: Venina e Zulmira! A viúva também desce para o fundo do rio, com dois objetivos: um, é procurar o corpo de Antero Denizar e encontrar a chave, que com ele está. O outro, é ir atrás da Pajé-Sacaca, pois acha que esta enganou a sua filha, Fuluca. As duas se encontram e, na briga, ela lança um dos peixinhos coloridos que levou consigo: “salta do meu punho, peixe matador, peixe-matogrosso, lábio bicolor” (FREITAS, 2008, pág. 24). E fere a Pajé-Sacaca, bem no coração! Ela consegue fugir das águas; e mesmo ferida, escapa pelo ar.



Figura 127 – A viúva fere a Pajé Sacaca, com um peixe colorido...

Após ferir a Pajé-Sacaca, a viúva também percorre o fundo do rio, em busca do corpo de seu marido, morto. Quer encontrar a chave do Fundo Reino! Quando finalmente o encontra, ouve-se, na cena 9, a terceira sonoridade *nheengatu*, já que é a língua usada por Antero Denizar, para se comunicar. Com o único propósito de conseguir a informação, do lugar onde estaria a chave tão almejada, ela acasala com ele: “sente este cheiro que a gente exala quando se junta, quando acasala. Quando se esfrega, quando resvala, é este o cheiro que a gente exala” (FREITAS, 2008, pág. 28). Em verdade, antes de qualquer uma obter a chave, as duas – Venina e Zulmira – acasalam com seu Denizar. Depois disso, a viúva segue o seu caminho pelo fundo do rio, em busca das indicações do lugar (onde estaria a chave) ditas pelo morto, em linguagem *nheengatu*.



Figura 128 – A viúva acasala com o morto: “este é teu peito e estas as coxas. Não quero vê-las assim, tão chochas...como apertavas o meu quadril; e quanto eu te sentia viril!”.



Figura 129 – Ela diz a ele: “antes confessa: cadê a chave? Antes que eu crave, antes que eu crave...já não resisto, quem quer saber? Anda, me pega, meu bem-querer”...

Ferida, a Pajé-Sacaca encontra novamente com Fuluca (Nhá Luca), que a salva da morte: “eu fecho esta ferida, recolho estes espinhos e vos devolvo a vida. Mas olhai que peixinho quão colorido e lindo! Cravou-se-vos no peito e fez lá dentro um ninho” (FREITAS, 2008, pág. 31). E continua: “vede como se ajeita na palma desta mão...não há mais um peixinho em vosso coração” (FREITAS, 2008, pág. 31). Contudo, a filha da viúva volta a falar do trato que fez com a Pajé, pois sabe que a mãe já descobriu sua traição e logo virá, para se vingar. Por isso, suplica à ela:

Vós que também voastes nas asas de meu pai, sepultareis o embigo, não é? Ide, buscai! Assim, terra na terra, Antero, meu duende, o corpo se mistura e a alma se desprende. E agora que estou certa de que salvei Antero, passo um café quentinho e aqui por ela espero. (FREITAS, 2008, pág. 32).



Figura 130 – A filha da viúva cura a Pajé-Sacaca: “orai contra o tamanho das dores do chifrudo, do tridente tacanho, do rabo pontiagudo. Mas eu vos livro, ainda, deste cravo demônio e vos devolvo linda, do pesadelo ao sonho”...

Furiosa, após ter descoberto a traição da filha, Zulmira chega para amaldiçoá-la e transformá-la em um terrível bicho. Ao encontrar Nhá Luca, diz a ela: “como se transforma a

cria, que criei com leite e mel; e de repente se veste, para interpretar um papel?” (FREITAS, 2008, pág. 33). A filha então lhe pergunta como será a sua morte, no que a mãe diz que será de morte morrida e não de morte matada, para que seja maior a desdita: “maior do que a comandita, maior do que a falsidade, maior do que o vitupério” (FREITAS, 2008, pág. 33).

No momento em que o feitiço está acontecendo (transformando-se em bicho), Fuluca ainda se preocupa com seu pai, pois quer libertar sua alma; não quer que fique no mesmo “visgo”. Por isso é que precisa enterrar o umbigo! E implora à mãe: “e meu pai, pra sempre preso, atrás pra sempre do embigo, o corpo no fio do teso e a alma no mesmo visgo?”. (FREITAS, 2008, pág. 33). Mas Zulmira a ignora e lança o feitiço:

Então urda güelras, urda como se peixe fígado, apague os olhos e morda as contas do tempo alado. Ele vai passar depressa, mas também vai se arrastar. Fazer a pele mais tesa, quando o desejo engelar. Crie escamas pelo corpo, uma a uma, cada dia, ardendo por uma chama, quanto mais a noite esfria. Ou então teça membranas entre cada vão de dedo, misture com barbatanas, pra completar o arremedo. Deixe crescer umas garras, um chifre, presas de onça, tudo junto e desmontado, numa mesma geringonça. Fique braba, fique lenta, trabalhe como uma aranha, seja sagaz, violenta, feroz como uma aranha. Depois convoque a inimiga, pra ver se reverte tudo. Se desfaz os meus mandados – mas que eu duvido, duvido. Perca o dom do palavrório, o milagre do planeta: nunca mais uma notícia, nem sim, nem não, nem vendeta. Muda, no escuro do fundo, persiga a Morte – é o que resta; sem achar nunca no mundo, o fim que lhe pus na testa. (FREITAS, 2008, pág. 34).

Nas cenas 12 e 13, a viúva e a Pajé seguem para o lugar onde se encontra a chave do Fundo Reino. Zulmira vai na frente e Venina a segue, de longe, à espreita. Antes, porém, de chegar no ‘fundo perau’ (o lugar mais fundo do rio) onde supostamente estaria a chave, elas passam, novamente, pelo corpo de Antero Denizar. Mas o evitam e o repelem! Ao chegarem no local indicado, elas travarão outra luta, voando pelos ares, mas também nadando, no fundo escuro dos rios da Amazônia. Enquanto isso acontece, os foliões estão na margem, cantando uma ladainha! E, para a surpresa de todos, encontram o corpo de Antero Denizar. Retiram o corpo do rio.



Figura 131 – A viúva não perdoa a filha e lança um feitiço, que a transformará em um bicho terrível...



Figura 132 – Nhá Luca, já transformada no bicho...

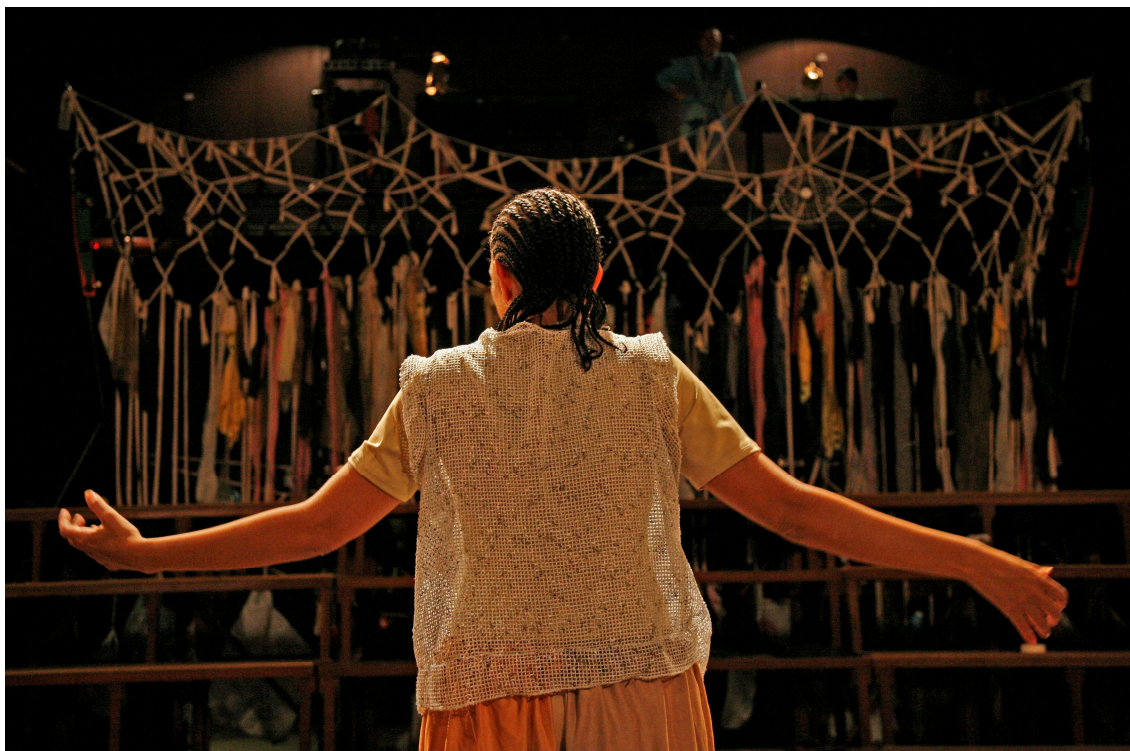


Figura 133 – Cantando a ladainha, os foliões encontram o corpo do Xerimbabo, seu Antero Denizar.



Figura 134 - Em cena paralela à disputa da Pajé com a feiticeira, os foliões cantam e tocam uma ladainha tradicional, cantada há muitos séculos pelos quilombolas e pelos ribeirinhos, no interior da Amazônia. Ela tem a duração de 15 minutos e é toda em *Latim*: “*Santa Maria, orai pro nobis...*”.



Figura 135 – Ainda cantando a ladainha, os foliões vão levando o corpo do Xerimbabo para enterrar...as viúvas vão junto e o bicho vai seguindo, de longe...todos cantam e tem uma coreografia: o grupo todo vai numa direção, depois se espalha e depois se junta...

Zulmira e Venina param de brigar quando encontram os foliões, com o corpo de Antero; se juntam a eles, pois ali está, também (em poder deles) o cordão, a aljava e a chave do fundo reino, que o Xerimbabo puxou do pescoço da Pajé, no momento em que caiu no rio. A viúva exclama, surpresa: “não é na beira o magote de gente cristã contrita? E a encomenda é o Xerimbabo da tua casa maldita” (FREITAS, 2008, pág. 38). A Pajé-Sacaca também se surpreende: “recolheram o Xerimbabo, o Denizar, seu Antero, o corpo feito quiabo, o prêmio que eu tanto quero? (FREITAS, 2008, pág. 38). E os foliões respondem:

A alma deste finado pede o só seu bom descanso, uma missa, uma encomenda e uma beira de rio manso. Mas deixou dito no sonho que estava triste, empambado, por via das circunstâncias, que viveu no Pau Dobrado. Que ninguém rezou por ele, que foi entregue às saúvas, mas se lembra de uma filha e deixou duas viúvas.(FREITAS, 2008, pág. 39).

A viúva não gostou nada do que os foliões disseram, pois não concorda com o fato do morto ter deixado duas mulheres: “duas viúvas? Cretino! Nem de uma ele deu conta. Viúva, esta sirigaita, esta pamonha, esta tonta? (FREITAS, 2008, pág. 39). E a Pajé, irônica: “viúva não sou, nem quero, mas como fêmea lhe digo: depois que me quis, Antero nunca mais deitou consigo” (FREITAS, 2008, pág. 39).



Figura 136 – A viúva e a Pajé-Sacaca disputam o corpo do Xerimbabo...



Figura 137 – Os foliões fazem o enterro de seu Antero Denizar...

Ao reunir o espólio do morto, os foliões encontram o cordão e a aljava. Preparam-se para jogá-los na sepultura, quando a viúva diz: “um momento! Sou eu mesma a herdeira. Me dê isto. É bem de raiz, devolva!”(FREITAS, 2008, pág. 41). Para saber se a viúva diz a verdade, eles perguntam a ela o que tem dentro. Pergunta esta, que ela não poderá responder, pois, segundo a Pajé: “é tudo o que ela não sabe, porque nunca a mentirosa sequer se espetou no espinho, quanto mais cheirar a rosa” (FREITAS, 2008, pág. 41). A Pajé-Sacaca explica aos foliões que o que tem dentro da aljava é segredo, não pode ser revelado! E diz a eles que ela é a verdadeira dona do apetrecho, que foi arrancado pelo morto, no dia deste desfecho. Tenta convencê-los:

Em vosso poder se encontra um poder que não domina, mas que me foi destinado por graça, desde menina. Foi pertence de uma tia da avó de minha avó: tira da dor alegria, da areia faz ouro em pó. Dizer-vos mais eu não posso. Seria romper um selo guardado por muito tempo, com carinho, graça e zelo.(FREITAS, 2008, pág. 42).

Mas os foliões insistem que, se nada mais pode ser dito, nada pode também ser provado: “decidir que este mistério não pode ter senhorio. Devolva-se a bela prenda às águas fundas do rio” (FREITAS, 2008, pág. 42). Decididos, atiram a prenda (que tem a chave do

Fundo Reino) de volta para o rio. Neste exato momento, surge o bicho (Fuluca transformada) que engole a aljava e some nas águas. Começa uma perseguição desenfreada, uma caça ao terrível animal, protagonizada por Venina e Zulmira.



Figura 138 – Unidas pela sede de poder, a Pajé e a viúva decidem matar o bicho...



Figura 139 – Enquanto a viúva sustém o bicho, a Pajé-Sacaca rasga suas entranhas...

O bicho estremece e morre. A Pajé-Sacaca fica em volta dele, observando a paisagem do lugar: “o último raio, o último, é mais bonito daqui. Parece um guará pousando na palmeira do açai” (FREITAS, 2008, pág. 45). Enquanto isso, os foliões avançam lentamente, cantando e clamando a Santo Expedito:

Evém, meu Santo Expedito, nesta hora de aflição. Vós sois o Santo Bendito que abrandou meu coração. Santo Guerreiro, vos peço, socorrei-me em vosso manto, envolvi-me nesta hora, quebrai agora o quebranto. Santo das Causas Urgentes, junto a Cristo intercedei, por mim, que lhe teço loas, ao meu pedido atendei. Santo das horas difíceis, dos filhos desesperados, cada demanda vencida, meu Santo, muito obrigado! Protege-me, dai-me força, ninguém virá me julgar. Abrigai minha família, na terra, no céu, no mar. Pelas Causas, as mais justas, dai-me paz, tranquilidade. E pra seguir sem tropeço, coragem, serenidade. Serei grato toda a vida, porque agora sei quem é, repetirei vosso nome, no poder, no amor, na fé. (FREITAS, 2008, pág. 46).

E assim termina a estória de “Fundo Reyno”. Elas cortam a garganta do bicho, mas não se sabe se conseguiram pegar a chave. E a chave do Fundo Reino, o que seria, afinal? O que ela representa? O poder? O conhecimento? Ou talvez seja um mistério, da magia, de onde se escondem todos os segredos do mundo? Pelo que parece, o autor (Walter Freitas) deixa tudo isso em aberto, para que o espectador possa intuir⁸¹: para onde foi a chave? O que elas fizeram? Quem ficou com ela? O que era essa chave? Em verdade, ela pode ser qualquer coisa! Qualquer coisa que, logicamente, instiga a um querer! A viúva queria a chave que não era dela. Ela queria, portanto, o poder. Mas a chave sempre foi de Venina. Como ela disse: veio da minha família - da tia da avó da minha avó - que foi passada, desde menina. Então, sempre foi das Pajés-Sacacas. E a viúva não era uma Pajé-Sacaca, mas parecia ter mais poderes que a própria Pajé.

Pergunta-se: será que o poder da maldade é mais forte, sempre? Sim, porque uma vez que ela detinha todo o poder das ervas, o poder de transformar a filha num bicho, de fazer um feitiço para provocar a morte do marido, de ferir a própria Pajé-Sacaca com o peixe, então, supõe-se que ela tinha mais poderes. No entanto, ela não tinha a chave, que a outra sempre teve. Se não tinha a chave, como ela poderia ter mais poderes? Se ela, de fato, não era uma Pajé-Sacaca?

⁸¹ O teatro, para Brecht, segundo Bonfitto Mateo (2011), deve associar em sua prática diversão e instrução. Por instrução, aqui, deve-se entender a estimulação de um exercício crítico, que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade, não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação (MATEO, 2011, pág. 64).

Procura-se responder a estas questões, com o seguinte argumento: a viúva, talvez, não tivesse mais poderes do que a Pajé-Sacaca, mas tinha esses conhecimentos, próprios de quem vive nessa região, no mato, cercada pelas sabedorias intrínsecas da floresta amazônica. Ficou claro, no enredo, que a viúva era uma espécie de bruxa, de feiticeira, que sabia preparar suas poções. E esses conhecimentos, é claro, não deixam de ser poderes. E ela sabia manipular e fazer uso de tudo isso. E usar no momento certo. Talvez era isso que lhe dava esse poder, que se equiparava à própria Pajé (porque esta sim, era a referência!).

Quanto à questão de a chave ser, ou não ser, um símbolo de poder, pergunta-se novamente: que tipo de poder? Mais uma vez, o autor parece deixar aberto esse campo de possibilidades, latentes, na cabeça do público. Para que as pessoas possam, talvez, intuir e criar suas próprias histórias. Afinal, já foi bastante falado que Walter Freitas escreve muito nessa dimensão do mítico, das encantarias amazônicas. Seus textos já são uma tradução da cultura desse lugar. E das pessoas desse lugar. É como se qualquer caboclo amazônico tivesse uma certa proximidade, um certo domínio e praticasse esses conhecimentos (aplicasse, fizesse uso deles) com total propriedade. E como administrar todas essas relações humanas, dentro de uma dimensão tão mística, tão cheia de encantamentos? Isso se evidencia nos seus textos para o teatro. Ele cria uma realidade mitológica, capaz de tomar corpo e ir, mesmo, para a realidade. E eles (os atores) vivenciarem toda essa magia.

A personagem Zulmira parece fazer uma certa alusão à Matinta Perera, por conta dessa coisa de ser velha, encantada, que tem poderes, que assombra as pessoas. Será que ele traz isso, mesmo, no texto de “Fundo Reyno”? Pensando bem, não exatamente! É mais provável que ele tenha essa referência do velho (ou da velha), como uma pessoa que está ali há muito tempo; e que, por isso, detém muito conhecimento, conhece muita coisa; Freitas também parece construir, sempre, personagens com atitudes de bem feitor, ou mal feitor, porque todo o tempo, é o bem e o mal,⁸² travando um duelo. E todos os conhecimentos em torno dessa mitologia, desse mito amazônico, das ervas, dos bichos, que servem também para a magia; e talvez o velho, pelo acúmulo de conhecimento, ele sempre é e será, para o autor, o detentor do conhecimento, desse certo poder de referência.

⁸² Porque as sociedades foram se formando e evoluindo, sempre, com estas dicotomias: o dentro e o fora, o centro e a periferia, o bem e o mal, etc., como sempre tentou mostrar Iuri Lotman (1996). E assim como o semiótico russo, Freitas também tenta mostrar isso em seus textos, procurando, com isso, superar estas fronteiras. Ele sabe que, quando há esta superação, se cria um dinamismo semiótico muito maior.

Como dramaturgo, Freitas cria sempre grandes tramas, nos textos ⁸³ para teatro. Estabelece essa teia de relações, entre os atores e personagens, que acaba criando uma grande relação de busca, por aquilo que eles queriam; e uma trava de enorme conhecimento. E estratégias. Mas, no final de “Fundo Reyno”, cadê a solução? Cadê o que se esperava tanto? O mistério da chave! Para que é que serve a chave? Elas conseguiram? Elas conseguem matar, abrir a barriga do bicho, mas, pegaram a chave? Fica apenas subentendido que, se elas abriram a barriga e se a chave estava dentro, uma delas pegou a chave! Mas, qual delas? Talvez tenha ficado nessa incógnita, justamente para não definir, absolutamente, nada. E então a busca continua. Quem sabe seja, até, incessante!

De todo modo, é preciso estar atento(a), porque toda trama tem suas particularidades. Na fala, na construção, no percurso da estória.⁸⁴ No caso de “Fundo Reyno”, não há como negar que trata-se de uma trama bem articulada e cheia de detalhes. E é mais um texto todo em versos,⁸⁵ como os clássicos de Shakespeare, com direito a uma extrema densidade. E rebuscado por ser muito caboclo. Sim, porque mesmo sendo regional, caboclo, ele não deixa de ser um clássico, não deixa de ser um texto complexo, que tem a sua dureza, pelo jogo de rimas e de trocas e de (em um momento ou outro) inversão das funções da palavra.

Outro ponto interessante do espetáculo (que vale a pena comentar aqui), foi a presença dos foliões, cantando e tocando; e ainda dando um certo destaque aos instrumentos: a *rabeca*, a *viola* e o *tambor* (executados pelo rabequeiro, pelo violeiro e pelo bandeireiro), mesmo que por alegoria, mas colocando como símbolos musicais, da cultura amazônica. Nota-se que o autor também tira proveito desses elementos musicais, presentes nessa cultura e os coloca na peça, como um auxiliador, como algo que marca o tempo, marca o espaço e ainda transita por todo o tempo da estória. Sim, pois eles estão o tempo inteiro ali, pontuando.

Na verdade, os foliões não fazem parte daquela trama. E mesmo assim, marcam um certo tempo, como se fossem os narradores.⁸⁶ E acabam, mesmo, sendo narradores de uma certa região, que estão contando a estória daquele lugar. Sendo assim, podem ter várias representatividades, várias funções. Podem até ser uma coisa mais ampla, com uma capacidade pluri...quem sabe? Eles representam a música do lugar, a etnia do lugar, talvez as

⁸³ O texto é a sequência linguística que constitui a mensagem e cujo sentido global (o sabemos), não é redutível à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos (ZUMTHOR, 2005, pág. 142).

⁸⁴ Somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem. À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção. (ZUMTHOR, 2005, pág. 48).

⁸⁵ Entendo por “poético”, a qualidade da inteligência que sabe *dizer* as coisas (ZUMTHOR, 2005, pág. 52).

⁸⁶ A voz não se esgota naquilo que ela transmite; e a oralidade põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro. Aqui, é todo o corpo que, através da voz, se desloca, se movimenta (ZUMTHOR, 2005, pág. 95).

peessoas comuns daquele lugar, enfim! Uma vez que cantam⁸⁷ as ladainhas, as coisas de santo; e isso acaba sendo um complementador dessa parte mitológica, das lendas, do conhecimento das ervas. E, neste caso, a música⁸⁸ entra para ampliar essa dimensão das linguagens, que estão atreladas a todas essas coisas.

Fala-se em ‘cultura amazônica’, mas esta vem acompanhada, sempre, de percepções e expressões de diversas formas. Não se pode esquecer isso. Ou, quando se fala em expressão musical da cultura amazônica, por se tratar de músicas produzidas naquela região, há que se pesquisar, entretanto, os vários percursos, as fusões, as misturas que, queiramos ou não, também fazem parte da cultura em questão. De um universo cultural amazônico, que é, ao mesmo tempo, universal, pois que outras raízes se fazem presentes, ali.

Vamos falar dos instrumentos, por exemplo. A *rabeca*, espécie de violino, que é usada na marujada do município de Bragança, no Pará, e em outras manifestações da cultura popular amazônica, é um instrumento que já existia na época medieval, na Europa, assim como a *bandurra*, instrumento de cordas que é o título de outro espetáculo cênico de Walter Freitas, que será apresentado no próximo tópico deste capítulo. E os *tambores*? Existem aqueles que são fabricados na Amazônia, mas estudos apontam para o fato de que foram trazidos para cá e depois, logicamente, apropriados e re-significados.

Percebe-se, no uso dos *tambores*, uma enorme fusão de presenças, uma multiculturalidade incrível. Além dos diversos tipos de execuções. A forma de pegar e de tocar esse instrumento, difere, de lugar para lugar. O índio, o negro, o caboclo, pegam no instrumento diferente da forma como o europeu pega no mesmo instrumento. A *rabeca*, por exemplo, não é tocada no ombro, como um violino clássico. Nas expressões folclóricas amazônicas, ela é tocada abaixo do ombro, por cima do braço, como se estivesse sendo carregada. E nas tradições nordestinas é tocada da mesma forma! Contudo, ela veio de lá, do medievo. E quando chegou aqui, virou cabano. Um instrumento medievo cabano!

Falávamos, no começo desse texto sobre “Fundo Reyno”, em música e teatro, como linguagens que se complementam. Contudo, este espetáculo de Walter Freitas apresenta muitas outras linguagens artísticas, que não só o teatro e a música. Se não, vejamos: tem a dança, que também está ligada à música; tem os movimentos corporais dos atores, que podem

⁸⁷ Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas. (ZUMTHOR, 2005, pág. 71).

⁸⁸ Toda espécie de combinação é possível. Quando isso ocorre, o fator instrumental se acrescenta ao fato vocal. Tem-se, pois, em convergência, o elemento musical propriamente melódico, elemento poético (as palavras comunicadas pelo canto), o elemento psico-físico da voz. A instrumentação tem um sentido próprio, que vem se somar aos valores da voz, ao sentido das palavras, no potencial evocativo ou emotivo da melodia (ZUMTHOR, 2005, pág. 76).

não ser dança, mas é a própria movimentação do ator, em cena, como performance.⁸⁹ Tem a visualidade: o cenário, o figurino, as cores, a iluminação, toda essa plasticidade, em cena. Tem o texto. O texto escrito, sendo falado ali, executado, interpretado. E o teatro é isso!⁹⁰ O teatro reúne, na verdade, todas as linguagens, em fusão: a música, a dança, as artes visuais, a literatura (e nela, a poesia, também).

E ele, Walter Freitas, como ator, como músico, encenando, fazendo parte do texto que ele mesmo escreveu. Fazendo a concepção dos cenários, dos figurinos, compondo a trilha sonora, executando-a e dirigindo (e nada melhor do que o autor do texto para dirigir o espetáculo). Não é sempre que se vê o autor do texto, dirigindo o seu próprio trabalho; e passando para as pessoas, para o elenco, o modo como ele, exatamente, pensou, nisso tudo! É certo que podem haver contribuições, também, de outros profissionais: um figurinista, um cenógrafo, um coreógrafo, um iluminador, um fotógrafo, enfim! Afinal, teatro se realiza sempre em equipe, em conjunto. É uma realização coletiva, portanto! Mas neste caso, em “Fundo Reyno”, é preciso reconhecer que houve um processo de ‘verticalização’, que ocorre, segundo Cohen (2011), quando o artista dá a sua leitura de mundo e a partir daí cria o seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação (COHEN, 2011, pág. 100).

E por falar nas linguagens técnicas (artísticas) que fizeram parte do espetáculo, vale um destaque para as fotografias, produzidas para “Fundo Reyno”. A fotografia do cartaz e algumas que foram feitas com os atores, individualmente, alcançaram o objetivo (com a ajuda de uma luz branca) e conseguiram dar o “tom” de mistério e magia - uma ideia de como seria o fundo do rio, das águas amazônicas - além de uma concepção meio Shakespeariana de teatro, pela semelhança com os temas: intriga, disputa, poder, traição e morte!

É importante dizer, para finalizar, que a *performance*, em “Fundo Reyno”, que uniu as linguagens artísticas, aconteceu (enquanto ato teatral), no sentido de “realização poética plena”, a que se refere Paul Zumthor (2005, pág. 87). Para este medievalista, “somente os sons e a presença realizam a poesia; e o efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz” (ZUMTHOR, 2005, pág. 145). Zumthor defende a voz em presença! E afirma que “a *performance* não pode ser outra coisa, senão presente” (ZUMTHOR, 2005, pág. 83). Mas ele vai além e admite que não somente a voz, mas o corpo inteiro está na *performance*: “o corpo,

⁸⁹ Paul Zumthor diz que a *performance* é “a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha: o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais” (ZUMTHOR, 2005, pág. 55).

⁹⁰ A *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe (ZUMTHOR, 2005, pág. 69).

por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental” (ZUMTHOR, 2005, pág. 84).

“Fundo Reyno” é um texto poético! Não há dúvida, quanto a isso. Um texto poético que se utilizou da voz viva, em presença, do corpo, dos gestos, do canto e da dança, direcionando-se “para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz” (ZUMTHOR, 2005, pág. 84). Em “*A Letra e a Voz – A Literatura Medieval*”, Paul Zumthor (1993, pág. 222) diz que é o todo da *performance* que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. Trata-se de um texto que é, ao mesmo tempo, presença e saber. Para o medievalista, uma obra *performatizada* é diálogo, livre troca, sem dominante nem dominado, onde o ouvinte-espectador acaba sendo, de algum modo, co-autor da obra (ZUMTHOR, 1993, pág. 222).

3.4 – Bandurra-EH!



Figura 140 – Cartaz de Bandurra-eh!

Uma expedição às regiões quilombolas do nordeste paraense e, consequentemente, uma vasta pesquisa de campo, nas comunidades negras de Juaba, Matias, Carapajó e Maú, no município de Cametá - Baixo Tocantins - Pará, deram o ponto de partida para o mais novo espetáculo de múltiplas linguagens artísticas (pois reúne, novamente, o teatro, a dança e a música) de Walter Freitas: Bandurra-eh!

Este espetáculo, “uma fábula sobre a solidariedade” - nas palavras do autor – apesar de livre criação (ficção), preocupa-se com a perda da memória cultural desses lugares escondidos (na Amazônia) e, por isso mesmo, retira estórias, movimentos corporais e (mais uma vez) a fala cabocla, de personagens que existiram, ou não, nessas áreas remanescentes de quilombos, no Pará.

Dizem que a *Bandurra*⁹¹ surgiu na época medieval, na Espanha. Mas há, também, fontes, que dizem ser a “*bandurra*”, um instrumento tradicional da Ucrânia. Ou ainda, de Portugal. E, ao que parece, chegou também na Amazônia, Brasil, no período da colonização. Freitas esclarece o “porque” do uso deste instrumento, como “mote” do espetáculo:

Viajei até a região do Baixo Tocantins e constateei isso. Descobri que nas comunidades quilombolas eles tocavam a *bandurra*, instrumento que chegou aqui na época da colonização. Os caboclos se apropriaram da *bandurra* e começaram a fabricá-la. Na pesquisa, descobri que o instrumento está quase se perdendo, porque as gerações que o fabricavam artesanalmente e o tocavam, estão morrendo. São traços da cultura que se fragilizam com o tempo. E por conta desse risco de memória, resolvi montar o projeto que discute a perda das tradições amazônicas. (<http://diariodopara.diarioonline.com.br/>; 2011).



⁹¹ Espécie de viola portuguesa, de três a seis ordens duplas de cordas, afinadas de forma semelhante ao violão e tocadas com uma palheta; originou-se na Espanha e Portugal, de onde foi levada para alguns países da América Latina. Existem *bandurras* regionais, como a *bandurra Beiroa*, da região de Castelo Branco, *Campaniça*, preferida nas cercanias de Beja, a *Braguesa* e a *Amarantina*, das regiões de Braga e Amarante. (*Dicionário de termos e expressões da música*, 2004, pág. 42)

As duas primeiras *bandurras* acima, da esquerda para a direita, parecem ter vindo da Ucrânia e possuem características da *cítara* e do *alaúde*. A terceira se parece com um pequeno *alaúde* espanhol. Tem 12 cordas trasteadas, braço curto e bordões; costuma ser usado em música popular. Tem caixa de ressonância abaulada e as cordas são afinadas aos pares. Não temos, aqui, a fotografia de uma *bandurra* fabricada artesanalmente pelos caboclos amazônicos (e tocada nos grupos de “samba de cacete”),⁹² mas Freitas explica que o seu formato é semelhante ao do *bandolim* e tem também um bojo de gota d’água, igual ao do *alaúde*.

“Bandurra-eh!” é, talvez, o primeiro espetáculo artístico de Walter Freitas que se expande para mais formatos midiáticos, além do texto escrito (linguagem verbal) e da peça de teatro (linguagem cênica). Na verdade, ele já começou promovendo uma inter-relação entre as artes, quando o autor resolveu realizar as 9 oficinas para o povo das comunidades (3 em teatro, 3 em dança e 3 em música), que aconteceram enquanto os protagonistas da peça faziam suas pesquisas e, ao mesmo tempo, interagiam (porque eram os instrutores das oficinas) com os moradores das regiões quilombolas. É importante dizer que cada instrutor das oficinas (e também ator/atriz de *bandurra-eh!*) era/é um especialista na sua arte: Juliana Abramides (é atriz), Marina Mota (é bailarina) e Walter Freitas (é músico, compositor, ator, escritor, jornalista e dramaturgo).

A peça, então, que surgiu de experiências empíricas e do ensino-aprendizagem em artes (as oficinas), foi para o texto escrito, para o teatro e, por fim, foi parar na linguagem visual (através da fotografia e do vídeo) e depois na Web. Mas não se trata, aqui, de intermídia, nem transmídia, pois não houve modificação, nem adaptação do texto original, para se adequar a estes outros meios semióticos de comunicação. Houve apenas a possibilidade de expansão para estas mídias, o que contribuiu para um alcance maior de público, uma vez que *Bandurra-eh!* foi filmada no teatro, na íntegra, e os vídeos foram postados no *youtube*, o maior programa de vídeos on-line da internet. Há que se concordar que é um dado muito positivo, com certeza, para a difusão desta obra artística e cultural, de Walter Freitas.

Este espetáculo cênico foi concebido (pelo autor e diretor) para ser apresentado ao público, no teatro, com o que ele chama de 4 frentes sucessivas. Não é como o teatro italiano, nem como o teatro de arena. Não é uma montagem de palco com frentes simultâneas, como é

⁹² O samba de Cacete originou-se no município de Cametá, com o propósito de mostrar toda a sensualidade da região. Seu nome é devido ao instrumento que é usado para dar ritmo e marcação à música: os *cacetes*; são dois pedaços de pau que são batidos no curimbó (tambor usado também para tocar o carimbó – ritmo paraense) para dar cadência ao ritmo. (<http://cametaoara.blogspot.com.br>; 15-10-2009).

mais comum. Nas frentes sucessivas, explica ele, o espetáculo vai girando. Exemplo: quem sentou em determinado lugar da plateia, no início, poderá ver a peça de costas, mas no 2º ato, ele vai virando; e no 3º vira novamente; e no 4º vira mais uma vez. Ou seja, no final, quem começou vendo de costas, verá o espetáculo de frente, no último ato!

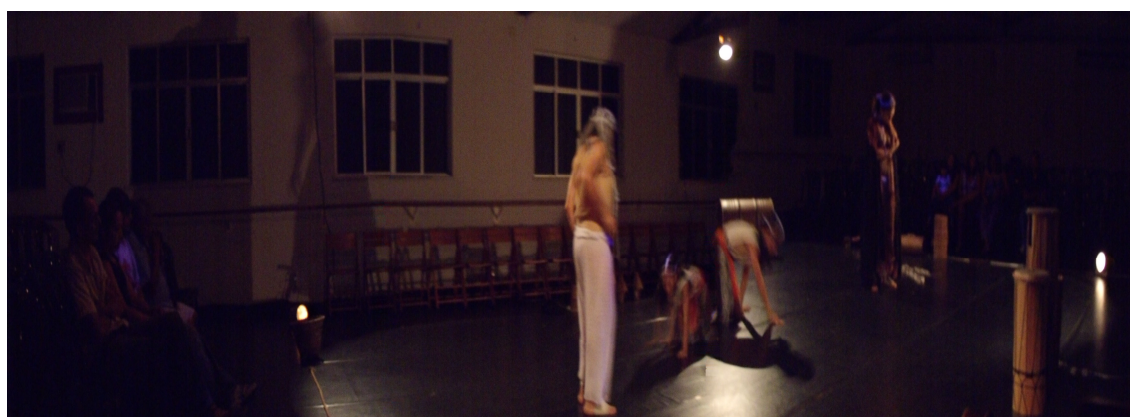


Figura 141 – *Flashes* do ensaio geral de “Bandurra-eh!”

Os personagens:



Figura 142 – Maria Manadora, a parteira (em 1º plano); e João Moquebito, o tocador de Bandurra (em 2º)...



Figura 143 – Geórgia Cupertina – a rainha do Marierrê Arrá!

“Bandurra-eh!” tem um prólogo, na *Caixa de Manadora*, de onde saem as pragas. Tem um 1º ato, que se passa na *Vila*, de onde os três se despedem, para uma longa jornada. Tem o 2º ato, na *Floresta*, onde se encontram e se perdem. Tem o 3º ato, nos *Caminhos de Carroça*, por onde fogem das pragas. E finalmente o epílogo, no *Reino do Marierrê*,⁹³ onde pensam em se salvar. No manuscrito para o teatro, Freitas (2010, pág.1), apresenta os três personagens:

Maria Manadora, a Parteira: carrega consigo um segredo que precisa revelar a alguém ainda antes que lhe suceda morrer. Vai contratada para pegar um bebê, mas parte sem poder levar a filha, que adoece bem na hora da viagem, e sem a proteção do pai do menino, que veio na tarefa de buscá-la, mas agora dorme embriagado, na rua; **João Moquebito, o Tocador de Bandurra:** leva as quatro cordas de seu instrumento, a ele entregues pelo irmão. Precisa encontrar os amigos de seu antigo grupo de Samba e tocar na velha *Bandurra* que usou por muitos anos. Ele sente a voz fraquejar, mas seu espírito se levanta, ávido por uma Tiração de Reis que pode ser a última cantoria de sua vida. E esconde na alma o segredo que um dia o fez largar os amigos; **Georgia Cupertina, a Rainha do Marierrê:** parte em busca de realizar um de seus últimos desejos: encontrar ainda uma vez o homem a quem mais amou na vida e de quem há muito se perdeu. A Rainha enfrenta o medo de que seu amor nem mesmo a reconheça. E em seu peito arde o segredo que a fez largar no tempo a esperança de sua vida para se unir a outro homem. Na despedida, o Rei, seu marido, sabendo da verdade, entrega-lhe um presente secreto e diz a ela que contará – a quem na Vila queira saber – que ela fugiu. (FREITAS, 2010, pág. 1).

A “Tiração de Reis” (um dos anseios de João Moquebito) que é um outro nome para a “Folia de Reis”,⁹⁴ ainda acontece (nos dias atuais), nestes municípios da região do baixo Tocantins. Os brincantes costumam fazer um roteiro e percorrer as casas, já contratadas, sempre cantando e tocando os instrumentos. Quando chegam na casa, eles tiram o rei, se alimentam (é ofertada uma ceia) e então partem para outra casa.

Mesmo lutando para evitar o rompimento da Caixa Sonora de Manadora, as três personagens não conseguem o seu intento! No prólogo, a Caixa então se rompe, se abre; a consequência disso é que, ao se abrir a caixa, as pragas (conhecidas também como “as Pragas

⁹³ Os moradores da Vila de Carapajó, em Cametá, na região do baixo Tocantins, costumam dizer que é festa de reis nos outros lugares, mas no Carapajó chama-se Marierrê, ou Marierrê Arrá! Dizem também que é uma manifestação cultural oriunda da África, trazida pelos negros escravos.

⁹⁴ A Folia de Reis é uma festa religiosa de origem portuguesa, que chegou ao Brasil no século 18 e que em Portugal tinha a finalidade de divertimento, enquanto no Brasil adquiriu um caráter religioso-folclórico. Em alguns lugares é realizada no período que vai de 24 de dezembro a 6 de janeiro, no Dia de Reis. Compõe-se de um grupo de cantadores e instrumentistas que percorrem a cidade entoando versos relativos à visita dos Reis Magos ao Menino Jesus e que paravam em determinadas casas, entoando cantos de louvores em homenagem ao nascimento do Menino Jesus e cantavam também as súplicas de uma “oferenda” a eles. (<http://ademirhelenorocha.blogspot.com.br/2013>).

de Manadora”) libertam-se e espalham-se pelas Vilas da Despedida e pelas Florestas da Perdição! E aí começa a grande aventura de Maria Manadora, João Moquebito e Georgia Cupertina.

É interessante observar as traduções; as fusões interétnicas, interculturais, das quais o autor se vale, para criar a sua dramaturgia. Vejamos: Maria Manadora tem sua Caixa Sonora; o nome rima e a estória se assemelha à Caixa de Pandora; mas Maria Manadora tem também as pragas (que foram atribuídas a ela, pois foi ela quem abriu, na verdade, a caixa, e libertou as pragas) – As Pragas de Manadora; e além dessas, tem também as pragas do Egito, que vem de lá (do Egito), se juntar às pragas da Manadora, para reforçar a trama!

Walter Freitas, decerto, conhece estas ocorrências, estas semelhanças, estes intertextos entre culturas. E ainda intertextualiza, mais uma vez, para as suas próprias estórias, para a sua própria ficção, para a sua criação artística. Pandora também não deveria ter aberto a caixa; mas abriu e os males escaparam! Do mesmo modo, Manadora não podia ter aberto a caixa; por traquinagem abriu, e as pragas se libertaram, afligindo as três personagens.

No libreto da ópera “Hanereá, Lendas Amazônicas”, que Freitas escreveu no ano de 2004, a cabaça (dos índios Maué) cai no chão e a noite escapa, foge, espalhando a escuridão e os mistérios e perigos da noite. Novamente, os índios não deveriam ter deixado a cabaça cair. Mas fizeram isso! E essa estória lembra, também, a estória da origem do mundo (dos índios Kaiapó, salvo engano!). Os caboclos amazônicos costumam contar que os índios viviam no céu e um belo dia, alguém (sempre há um curioso) encontrou, foi buscar uma corda enorme, que podia atravessar para outro lugar; usando a corda, o índio conseguiu então ver, o que tinha no outro lado, no outro mundo: um mundo lindo, segundo a sua visão! Ele fica encantado com a abundância deste outro mundo e resolve contar para todos da tribo. A tribo então resolve também conhecer e, usando novamente a corda, passam todos para o outro lado. Quando decidem voltar, entretanto, a ponta da corda arrebenta e eles não conseguem mais voltar. Ficam lá, no outro mundo! E aí começam a se desenrolar as estórias. Esta, ao que parece, é a visão de mundo dos Kaiapó! Mas este é apenas mais um intertexto, para ilustrar aqui os diversos, que existem nesta região, pesquisada por Freitas e as duas artistas de “Bandurra-eh!”.

Aberta a Caixa de Manadora, só resta aos três amigos, a esperança! As Pragas estão à solta e ninguém sabe ainda o que pode acontecer. Eles cantam a primeira música do espetáculo:

Numa Caixa de *Bandurra*, entalhada em pau de cedro, a Maldade foi trancada por um homem, por um Pedro. O molho de chaves gasto, de ferrugem carcomido, perdeu-se no tempo vasto, na memória derretido. E as palavras que serviam para abri-la, *benedetas*, quando assim balbuciadas numa oração, carrapetas, foram lançadas no forno do esquecimento mais denso, viraram cinzas tragadas por um tocantins imenso. Mas Maria Manadora, não só parteira, traquinas, reinventou as palavras pelas artes femininas e, pra salvar Moquebito (um seu amigo João) de um sonho desesperado, de uma maleficação, abriu a Caixa Sonora e foi buscar a Esperança que lá dentro se escondia – as duas, duas crianças! E porque fez o que quis; e sempre faz o que quer, vai ter de pagar a prenda, pelas artes de mulher (FREITAS, 2010, pág. 3).

Ao final da música, os três ‘danam-se’ a conversar. Manadora é quem começa a falar, contando para Moquebito o sonho que teve com ele. No sonho de Manadora, Moquebito estava com os olhos em sangue e as mãos amarradas, atadas, com quatro cordas da *bandurra*. Viu ele vindo, para ela (em sua direção) feito um São Sebastião!⁹⁵ Além de tudo, ela o viu, também, atado em um galho de *timbuí* (um cipó); e os olhos eram somente dois buracos. Assustada com o sonho, Manadora teme por Moquebito e não quer que ele vá embora; não quer que ele saia de perto dela.

Moquebito é quem conta, agora, para Cupertina, os motivos de sua viagem. Ele diz que está indo, levando as quatro cordas, de suas quatro *bandurrinhas*. Como é época de Folia de Reis, ele está ansioso para ‘tirar uma folia’ com os seus parceiros (mesmo que seja a última) e ainda tocar e cantar o samba (trata-se aqui, como já foi falado, do *samba de cacete*, ritmo típico desta região quilombola), até que o dia amanheça! Diz a ela que já é noite e ele tem medo das assombrações; por isso é que canta ‘fervoso’, para que estas fiquem acabrunhadas.

Agora é a vez de Cupertina contar para Manadora o que a fez sair de casa; e narra também a conversa que teve com o seu marido. Com sua “atrevidice”, ela confessou ao marido que está indo atrás de Alaor, seu amor de infância, que foi Rei no Marierrê, ao lado dela, que foi Rainha. O marido a deixa ir e ainda lhe entrega um presente, para que ela entregue a Alaor. Cupertina então, pergunta à Manadora:

⁹⁵ Conta a história, que São Sebastião comunicou ao imperador que não queria renunciar às suas crenças cristãs e, por isso, o imperador ordenou a sua morte, de maneira desumana: ordenou que seus melhores arqueiros o flechassem! Os arqueiros o desnudaram, levaram-no ao estádio de Palatino, o ataram a um poste, lançaram nele uma chuva de flechas e o abandonaram, para sangrar até a morte. Irene, uma mulher cristã, providencial, que apreciava os conselhos de Sebastião, junto com um grupo de amigos, foram ao local onde estava o santo, e com assombro, comprovaram que o mesmo ainda estava vivo. O desamarraram e Irene o escondeu em sua própria casa e curou as suas feridas. (http://www.cademeusanto.com.br/sao_sebastiao.htm).

Não ouves os todos silvos, vindos da caixa sonora e se espalhando nas vilas, por sobre nós, Manadora? Na Boca da Noite aberta o meu segredo e estas pragas: me encontre, mana, um ouvido pra repartir estas chagas! Porque também tu te escondes, com teu mal tão bem guardado, que ninguém nem desconfia, se sacrificio...ou pecado. Eu inda tenho meu Reino, no qual entrei bem criança, arrá!, pra onde retorno, com marierrês e danças! Mas um Rei mandar pra outro um presente – tu já viste? E me diz: “Vou fingir que tu fugiste!” (FREITAS, 2010, pág. 6).

Depois de relatados os motivos das partidas, eles cantam a segunda música do espetáculo (que fala da noite encantada em que decidiram partir) e partem para realizar seus sonhos, sem saber se voltarão. Termina o Prólogo. Já no 1º ato, preparam-se para seguir viagem e começam a falar dos rumos que irão tomar (cantam a 3ª música, que fala das vilas da despedida, do tempo passado e da saudade que vão sentir!). Ficam indecisos. Moquebito diz que está indo pela bandalheira (pelas festas, celebrações); Cupertina diz que está indo por amor, o nome dele até rima: Alaor; Manadora diz que é por um parto, mas que leva uma coisa consigo: “um segredo de alcova, que precisa a hora exata, o lugar e o ouvido certo, para se passar adiante” (FREITAS, 2010, pág. 10).

Enquanto isso, há o primeiro ataque das Pragas! Eles, então, se veem obrigados a enfrentar a ameaça, em defesa das Vilas da Despedida. E se irritam com Manadora, por ela ter aberto a Caixa Sonora. Ela diz que abriu para ir atrás da Esperança, por conta do sonho que teve, com Moquebito. Ela achou que as pragas iriam embora, para bem longe; e os deixariam em paz. Mesmo explicando, isso não a livra da culpa, porque é o próprio Moquebito quem sugere que eles entreguem Manadora às Pragas. Mas depois se arrepende e ele mesmo a segura, impedindo-a de fazer este sacrifício. Temem por suas vidas! Resolvem, então, entrar no rio, para despistá-las (Moquebito tenta, também, acender um fogo, na margem), enquanto Manadora tenta lembrar das palavras “benedetas” que as colocariam de volta para a caixa. Mas a tentativa é em vão, porque ela fica balbuciando palavras incompreensíveis, sem conseguir lembrar das palavras certas.

É nessa hora que os três personagens se escondem num “poção” e conseguem, de verdade, se ocultar das pragas (que, apesar de emitirem sons pavorosos, no meio da noite, dão uma trégua, momentaneamente). É Cupertina quem diz que: “não sabemos porque largaram de mão. Que a noite nos favoreça, escondidos no Poção”. (FREITAS, 2010, pág. 16). Walter Freitas nos conta que existe, de fato, um “poção”, na comunidade quilombola chamada Matias, em Cametá, Pará. Os três atores tiveram a ideia de usar um camburão, como elemento cênico, para representar o “poção”, que, segundo o autor, é o lugar onde acontecem os ‘transes mágicos’, durante o espetáculo.

Ainda escondidos no “poção” e se vendo livres da perseguição das Pragas (temporariamente), os amigos passam a desenvolver diálogos sobre o passado deles. Manadora delira e acaba contando do filho que teve, sem parteira, sozinha, numa esteira (mas deu para outra pessoa cuidar): “peguei meu primeiro filho sozinha, na minha esteira, debaixo da rede atada, sem auxílio de parteira. Quando o pai dele chegou, trazendo ajuda – ora ajuda!, a canja já estava pronta e eu, banhada...bem posuda!” (FREITAS, 2010, pág. 17). Moquebito e Cupertina ficam surpresos. Ele quer saber quantos anos tem o filho e Cupertina pergunta se ainda está vivo, no que ela responde: sim!

Cupertina, também delirando, conta do sonho que teve (que, mais tarde, ela verá que sonhou com ela mesma). No sonho, havia uma mulher cheia de feridas, com pústulas, cheia de chagas: “Foi com uma mulher...de anáguas! O rosto, as mãos, tudo em chagas, umas pústulas...! Chorava e onde a lágrima escorria, uma ferida fechava. Depois rasgava de novo”. (FREITAS, 2010, pág. 18). Ela conta que sonhou também com um homem de olhar perdido no meio da mata, que chega junto dela. Abismada, ela dobra os dois joelhos e lhe diz: “Eu sabia, eu sabia, Dom Sebastião voltou, eu disse que voltaria! O desejado, O encoberto. O adormecido, nos valha! Nos livre dos males todos, ressurgido da batalha”. (FREITAS, 2010, pág. 18).

Preocupados com a rainha, Manadora e Moquebito tentam tirá-la da água, pois acham que é o frio que a faz delirar. E puxam a rainha, para fora do “poção”. Moquebito quer reanimar a rainha e lhe conta uma novidade: “vou lhe contar uns segredos. Só sabe quem canta o samba, debaixo dos arvoredos. Sabe quantos furos tem um *tambouro* caprichado? Quinze furos, é!, meu bem...bem contados” (FREITAS, 2010, pág. 18). E põe-se a falar mais: “Nasce assim, tão do sonoro, senão do *cumaruí*...da *copiúba* ele brota e de mãos como esta aqui. No sarilho a gente aperta o couro bem vermelhinho, de veado, que já poucos se acham nestes caminhos” (FREITAS, 2010, pág. 19). Cupertina acha um absurdo que utilizem o couro do animal para fazer tambores. E Manadora acha que são bichinhos tão bonitos que até para tocar instrumentos são usados. Moquebito, empolgado, continua falando poeticamente dos instrumentos:

Dura e mansa, majestade, na resposta dos cacetes, é a voz da maçaranduba – resposta e repinquete! A *bandurra*: nove trastes, quatro cordas, toda em cedro. Serviu de selo à maldade, trancada por um tal Pedro. Bumbo, quase voz de baixo, e a *Onça*, voz de lamento, louvam nas festas a Nossa Senhora do Livramento e a Senhora do Rosário, por quem nutro imensa fé. Tudo começou nas roças, guardadas por São Tomé, mas o melhor, minha amiga,

são as vozes, são a calma, tenor sobre contra-ato, vindas do fundo da alma” (FREITAS, 2010, pág. 19).

Cupertina pede a Moquebito que deixe de dizer poesias, pois precisam prosseguir, mas não sabe como, pois as Pragas ainda estão por perto! Manadora continua insistindo que precisa lembrar as palavras “benedetas”. Ela acredita que no dia seguinte surgirá a luz, pois é o dia de “Vera Cruz”. Já o Moquebito acredita que algum tipo de assombração, lá para o lado dos poções, as afastou deles: “Eu ouvia, e ainda ouço, as vozes de assombrações cantando e batendo, altas, lá pros lados dos poções. E era sempre em horas mortas, meio-dia, seis da tarde” (FREITAS, 2010, pág. 20).



Figura 144 – Manadora e Moquebito retiram a rainha de dentro do “poção”...



Figura 145 – É feito um sorteio, para ver quem fica para distrair as Pragas...

Moquebito continua querendo entregar a parteira (Manadora) às pragas, mas Cupertina acha mais justo fazer um sorteio: aquele que perder, fica esperando para distrair as Pragas. Os outros, seguem caminho e vão buscar ajuda. Todos acabam concordando. O grande dilema é saber como será feito o sorteio: na *porrinha*, no *bingo* ou no *carteado*? E começam a sugerir: *jogo de peteca*; *Pião!* *Bole-bole!* Um *perde-ganha* sapeca! *Cemitério!* *Fura-fura!* *Guerra de baladeira!* Mas a rainha, um tanto quanto brava, decreta:

Nossas amigas gentis, quem vai ficar distraindo e enganando com ardis, será aquele entre nós, cujo segredo, ao ser dito em sopro à Caixa Bandurra, produzir o menor grito. Provocar o menor susto, a menor das reações, o terremoto mais brando, o mais calmo dos trovões...provando isto que este, mesmo expondo tais arestas, suscita o menor dos ódios em nossas amigas bestas (FREITAS, 2010, pág. 23).

Começam a erguer as caixas e a soprar os segredos. Primeiro Moquebito, depois Manadora e então Cupertina; e quando esta sussurra, não se ouve um som, sequer. Manadora e Moquebito exclamam, então: a rainha...escolhida...para distrair as feras!



Figura 146 – Manadora e Moquebito erguem a caixa, sobre a cabeça de Cupertina...



Figura 147 – A rainha é então a escolhida para enfrentar as Pragas...

Manadora diz à Cupertina: podemos partir, senhora? Cupertina diz que vai cumprir a palavra, mas pede uma só coisa. Diz a eles que, se conseguir se livrar das Pragas, precisa de um outro corpo, para que Alaor não a veja do jeito que é: velha! E propõe uma troca: pede o corpo de Manadora, que diz que não quer, pois está muito bem guardada; e ainda diz que não quer o de Cupertina, pois que ela fede! A rainha diz que devolve, depois do encontro, mas Manadora não quer mesmo, a troca. Ela então diz: e o meu sacrifício? À toa? Manadora responde: e se elas estraçalharem o meu corpo? Cupertina diz: ora, os corpos não nos pertencem, são, sim, daqueles atores! Nesse momento, aparecem os três atores: Juliana Abramides, Marina Mota e Walter Freitas. Manadora abraça-se e diz: ainda assim, eu me apego. Os dois se afastam. Cupertina fica sozinha. Manadora pergunta a Moquebito se não erraram, deixando sozinha, a rainha. Moquebito diz que não, pois foi a sorte quem falou! E assim termina o 1º ato.

“Bandurra-eh!” estabelece um conceito diferente, onde os personagens trocam de atores, ao invés dos atores trocarem de personagens. Sendo assim, quando começa o 2º ato – nas Florestas da Perdição – Cupertina ainda está inconformada, por não ter conseguido fazer a troca de corpo. E pensa, consigo: “Vou já-já descer do corpo deste ator desengonçado, velho, frio, feio e sacudo, tesão, molenga e encruado!” (FREITAS, 2010, pág 26). Então, ataca a Manadora (desce do corpo do velho ator) e a expulsa de seu corpo, apossando-se do corpo da jovem atriz. E diz: “Quero mais é o corpo teso desta atrizinha paulista, do qual tu te apropriaste, sua parteira sacrista!” (FREITAS, 2010, pág. 26).

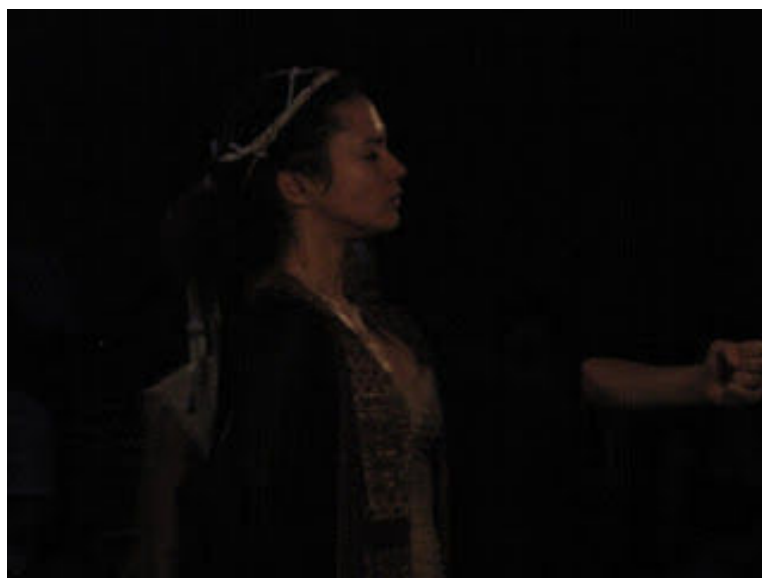


Figura 148 – Cupertina: agora no corpo da atriz Juliana Abramides.

Como foi expulsa do corpo que ocupava, Manadora corre e expulsa Moquebito do corpo que ele estava (o da outra atriz, Marina Mota). Portanto, só restou a Moquebito ocupar o corpo do velho ator (Walter Freitas). A nova sequência de atores x personagens, então, ficou assim: Cupertina (Juliana Abramides), Manadora (Marina Mota) e Moquebito (Walter Freitas). Bastante chateado, Moquebito fala para elas: “Vocês duas, vocês duas! O que deixaram pra mim? Não vai ser assim tão fácil. Que gente baixa e ruim! E ainda se diz Rainha. Deste seu reino, me exclua, prefiro o céu como teto e o leito quente da rua!” (FREITAS, 2010, pág. 26). Estando agora em outros corpos, Moquebito e Manadora cantam a 4ª música, que fala dessa mudança e de como eles se sentem, com os novos corpos.



Figura 149 – Moquebito agora está no corpo do velho ator e Manadora no corpo de Marina Mota – juntos, cantam a 4ª música do espetáculo!

Em “Bandurra-eh!”, o diferencial é que o personagem tem consciência de que é um personagem, e que ele só existe através do corpo do ator. Por isso é que ele pode tomar a iniciativa de fazer esta troca. Não se trata, portanto, de poderes mágicos, místicos, como em outros textos de Walter Freitas. Neste, é o próprio personagem que toma, que se empodera e

que se apropria do corpo de outro ator. Freitas fala de uma outra cena, onde aparecem os atores, em vez de aparecerem os personagens. É uma cena que eles estão sem os figurinos dos personagens; é quando os atores se encontram e aí conversam sobre esta coisa, de estarem sendo involuntariamente tomados por esses personagens, como se fossem incorporações de umbanda, ou de candomblé. E o autor explica que é essa, a lógica da montagem!

No 2º ato, já estão nas Florestas da Perdição e se perdem, uns dos outros. É que neste momento, as Pragas atacam novamente! E cada um se vê em uma situação diferente, de perigo, pois decidem se dividir, para melhor despistar as Pragas. Combinam entre si, que quando elas chegassem mais perto, eles correriam; e escolhem três destinos, três rotas: Manadora vai para o centro, Moquebito vai para a espedra e Cupertina vai para o barranco. Manadora, perseguida pelas pragas (que vão para cima dela), começa a se transformar em um cachorro, com um corpo coberto de remela! Em silêncio, cobertos por capuzes, Moquebito e Cupertina correm atrás dela (nesse momento, eles representam as Pragas). Assustada, Manadora fala sobre as Pragas que a atacam:

Qual delas veio comigo pro Centro, rumo direto, nas plantações de maniva, pimenta-do-reino, inseto? E meus amigos, vizinhos, será que chegaram logo, – estão mortos, coitadinhos!, venceram, será, o jogo? Por que será que elas param e só ficam me mirando? Parece até que estão fracas ou quer amizade, o bando. Ai, meu Deus, que dor nos ossos!, tudo espichado e comprido; minha retesada pele, meu corpo todo moído. E minha voz – que foi isto, fiz um som assim, ganido? E em vez de falar prefiro uivos, rosnados, latidos? Minha língua se pendura – babando estou, feito um bicho, pra fora de minha boca. Quero revirar o lixo! Crescem pelos bem felpudos onde pelos eu não tinha e quanta remela, quanta! Melando minha pastinha. Meus olhos, embaciados, como os de um cachorro brabo. Se alguém disser que é meu dono, eu balanço até o rabo! (FREITAS, 2010, pág. 29).

Manadora reage ao ataque das Pragas e começa a cantar uma música (que fala do perigo de Manadora): “Se Manadora, a Parteira, se virar pode em cachorro, então desvirar-se pode sem perigo, que eu não morro! E agora, mesmo ladrando, agora mesmo eu ordeno: sai deste corpo, cadela, ao inferno te condeno!” (FREITAS, 2010, pág. 30). A música, então, funciona como uma senha e liberta Manadora das Pragas.



Figura 150 - Em silêncio, cobertos por capuzes, Moquebito e Cupertina correm atrás de Manadora, que é cercada pelas Pragas.



Figura 151 - Cobertos por capuzes, Manadora e Moquebito correm atrás da rainha, que também é cercada pelas Pragas.

Depois de Manadora, a rainha também é cercada pelas Pragas: “Quem será que vem seguindo meu rastro pelo Barranco, forçando para que eu caia de bunda, machuque o flanco?” (FREITAS, 2010, pág. 30). Sobre os amigos, ela diz: “Os dois – eu não ouço grito, nem resmungo de aflição. Terão sido já traçados na Espedra e na plantação?” (FREITAS, 2010, pág. 30). É quando o seu corpo começa a se cobrir de pústulas, no que se cumpre o seu próprio sonho:

Olha como elas me encaram, com olho escuro, olho manso...! Que quentura pelo corpo, parece febre, quebreira. Que fedor de carne podre, hum!, tem bicho morto na beira. Mas a beira está tão linda, um cheiro tem de jasmim, no escuro da noite densa – um perfume de alecrim. Uma espinha em minha cara, uma espinha, uma ferida, é uma pústula, uma chaga, sou eu que estou tão fedida! Minha lágrima, se eu choro, fecha as pústulas, me cura, mas sempre assim se rasgando, vai de novo a pele escura. Era eu mesma no sonho, que sonhei com uma mulher...e não existe um guerreiro, para vir me socorrer (FREITAS, 2010, pág. 30).

Mas a rainha também põe-se a cantar e tocar uma música (que fala do perigo de Cupertina): “Se Cupertina, a Rainha, de pústulas pode encher-se, então desencher-se cabe, sem risco de entristecer-se. Que eu chore meio amazonas, e que amazonas me lave, me deixe a cara lisinha e a minha pele suave!” (FREITAS, 2010, pág. 31). Mais uma vez, a música (como se fosse uma senha), liberta a Cupertina.

E Moquebito também é cercado pelas pragas e amarrado numa Espedra. Cumpre-se, assim, o sonho de Manadora. Querendo saber quem roubou as suas cordas, ele diz: “As quatro cordas sumiram no caminho para cá. Quem será que, além de Praga, mata os pobres pra roubar? Minhas quatro bandurrinhas. Será que foi Cupertina, ou Manadora, a ladrona...e escaparam na surdina...?” (FREITAS, 2010, pág. 31). Sobre as Pragas, ele pergunta a si mesmo:

As Pragas, será que existem? Ou sonho mau, pesadelo. Senão as artes das duas, pra arrepiar meu cabelo. Mas como, se elas me cercam! Olha só!, são tão reais. Têm uns olhos claros, doces, como olhos de animais. O que encontro? – as bandurrinhas nas mãos das pobres coitadas. Nem sabem do que se trata, são tão das desafinadas. Mas o quê!?, me querem atado com minhas cordas? Que afronta! Como no sonho maluco daquela velhinha tonta. Querem que coma meus olhos? Que me chame Prometeu e que Damião, meu mano, passe a ser Epimeteu? Eu me recuso, socorro! Sempre vou ser Moquebito e não vou ficar na Espedra, atado como um maldito (FREITAS, 2010, pág. 31).

A sétima música (que fala do perigo de Moquebito), cantada e tocada por ele, também o liberta das Pragas: “Se Moquebito, o Bandurra, numa armadilha quedou-se, desarmadilha-se o homem, cujo destino provou-se. Meus olhos de luz rebrilhem, quando o meu La eu soprar e rompante seja a escala: si-do-re-mi-fa-sol-la!” (FREITAS, 2010, pág. 32). Manadora e Cupertina livram-se dos capuzes, recolhem as cordas e acabam de libertá-lo. Cuidam dele e pensam suas feridas.



Figura 152 - Cobertas por capuzes, Cupertina e Manadora correm atrás de Moquebito, que é cercado pelas Pragas e amarrado na Espedra.

Manadora e Cupertina cantam a oitava música, que fala das dores de Moquebito. No final da música, Moquebito está recuperado. Ele roga às amigas que abandonem os corpos dos atores e se escondam, para escapar das Pragas. Manadora concorda, reticente, mas Cupertina não quer deixar o corpo que roubou da amiga. Moquebito acha que devem deixar os corpos dos atores lá, porque estando no corpo trocado, fica mais difícil de fugir das Pragas. Principalmente ele, que está no corpo do ator velho! Mas Cupertina não quer devolver o corpo que era de Manadora, pois não quer mais ser velha; e, além do mais, ainda não encontrou com o Alaor, o seu amor de infância!

Eles falam, uns para os outros, das transformações sofridas; e dizem: elas nos mandaram os sonhos, mas só cumpriram o fado! Temos de nos livrar delas! Manadora é a primeira a contar que virou uma cachorra atrevida, quando tentou fugir das Pragas: “Estas pragas! Me atacaram, pra morder minhas canelas” (FREITAS, 2010, pág. 34). E finge assustá-los: “sim! Virei, estou virada numa cadela felpuda, ganindo, uma desgraçada!” (FREITAS, 2010, pág. 34). Cupertina também conta o que lhe aconteceu, quando de sua fuga das Pragas: “Quase também que fizeram eu pirar minha cabeça. Lembram do sonho, o Poção, meu delírio, meus pavores e um tal Dom Sebastião? Fui eu mesma. Lamentável! A pele fedia tanto, hum!, que fedor deplorável!” (FREITAS, 2010, pág. 35). Moquebito então, exclama: “E na Espedra eu, atado” (FREITAS, 2010, pág. 35).

Moquebito continua acreditando que oferecer os corpos dos atores, às Pragas, é uma saída certa. Eles dizem, também, que Manadora precisa dizer as palavras certas; e Manadora diz que na hora certa, acerta esta oração! E começam a bolar um plano, para tentar reunir todas as Pragas em um só corpo. O corpo do velho ator não lhes parece lá muito atraente. E como precisam de um só lugar, escolhem o corpo de Cupertina para esse fim. Cupertina, entretanto, se aborrece, porque precisa do corpo da atriz, para encontrar o seu amor. A rainha, então, diz que não vai descer deste corpo por bem; no que Moquebito diz: é? Só lhe arrancando? Ela diz: e talvez, nem dessa forma! Moquebito, com raiva, diz que a rainha nem é rainha, de verdade. Ela pergunta a ele: duvidando dos meus dotes? Ele então a provoca: “então me diga: o que é deste Reino, diga! Onde fica, como chama o palácio, a corte, os nobres, os cavalheiros, as damas? Onde está o seu cetro? Mostre a sua coroa, o seu manto!” (FREITAS, 2010, pág. 39). Depois disso, ele sente ter jogado um balde de água fria, na rainha; e diz ter pena dela, por acreditar que ainda reina no “Marierrê”, como nos tempos de menina:

Tenho pena, minha amiga, se sonha, pensa, imagina, de ainda ser a princesa dos seus tempos de menina. O séquito cheio de pompa, tão contrito, tão garboso, eram os fiéis, os devotos do Marierrê formoso. Foi somente uma promessa, Cupertina, brincadeira, que você pagou bem nova, junto à sua padroeira (FREITAS, 2010, pág. 39).

Magoada, Cupertina responde a Moquebito: “dentro em breve cruzaremos o Reino que tu deploras, onde não debes beber, como deve Manadora. Lá, onde reina a justiça, de onde ninguém vai embora, onde não debes dormir, como deve Manadora” (FREITAS, 2010, pág. 40). E lembra das Pragas: “ Lá, onde as Pragas não entram; lá, onde o povo não chora, onde não debes cantar, como deve Manadora” (FREITAS, 2010, pág. 40). Manadora e Moquebito, neste momento, cantam a nona música, que fala da excelente armadilha, que representa um belo corpo. Cupertina não canta. Está tão desgastada com a discussão, que caminha, chorando; e adormece! É quando os dois tramam roubar a caixa onde veio o presente, que ela leva para Alaor. E, enquanto ela dorme, roubam, mesmo, a caixa do presente!



Figura 153 – A rainha diz que não vai entregar, para as Pragas, o corpo em que está; Moquebito se aborrece e diz a ela, que nem rainha de verdade ela é...



Figura 154 - Cupertina adormece. Moquebito e Manadora permanecem em volta dela, enquanto armam um plano para fazê-la descer do corpo da atriz...



Figura 155 – Moquebito vem observar o sono de Cupertina; enquanto tenta convencer Manadora a fazer o roubo...



Figura 156 – Manadora rouba a caixa do presente, que Cupertina levava para Alaor...



Figura 157 – A rainha desperta do sono e diz a eles que sonhou; no sonho, Moquebito assassinava e levava a cabeça de Alaor para o Rei (marido de Cupertina)...

Quando acorda, a rainha diz a eles que teve um sonho, de horrores medonhos! Conta que sonhou com Moquebito. E diz a ele: “Tu mataste, assassinaste, a mando de meu marido, com tuas cordas cortaste o fluxo, o ar, a vida – a mando de um rei maldito – apertando-lhe a garganta, assim, assim, Moquebito, a vida de um inocente...!” (FREITAS, 2010, pág. 42). Eles tentam consolá-la, dizendo que foi apenas um sonho. Mas ela continua a contar: “depois cortaste a cabeça desta inocente criança – ah!, sangue, sangue, sangue à beça! E levaste a dor contigo; ao rei deste, de encomenda. E dela fez-se um presente que eu carrego como prenda” (FREITAS, 2010, pág. 42). Ela está se referindo (ainda sem saber que foi roubada) à caixa de presente que foi dada por seu marido, para que ela entregue a Alaor. E ela diz como terminou o seu sonho: “naquele embrulho guardado, junto ao meu sonho de amor, desfigurada está, murcha, a cabeça de Alaor...!” (FREITAS, 2010, pág. 42).

Por conta do sonho, Cupertina pensa que é a cabeça de seu amado que está na caixa de presente. E pede para abri-la! Mas Manadora e Moquebito mentem para ela, dizendo que, enquanto ela dormia, seu marido veio e levou a caixa, de volta. Ela resolve, imediatamente, ir ao encalço dele! É então que Manadora a convence a ir sem o corpo, para que vá mais rápido: “Rainha! Vais mais depressa, se deixares este laço e viajares sozinha” (FREITAS, 2010, pág. 43). A rainha então se deixa enganar, e diz: “tens razão! Me sobra espaço, se estiver sem este peso. Deixo o corpo vagabundo. Mana, repara bem nele. Vou e volto num segundo!” (FREITAS, 2010, pág. 43). Cupertina, finalmente, desce do corpo da atriz; e as Pragas aproveitam para subir no corpo desocupado! Na décima música, são as Pragas que cantam e se regozijam, auxiliados por Manadora e Moquebito. Termina o 2º ato!

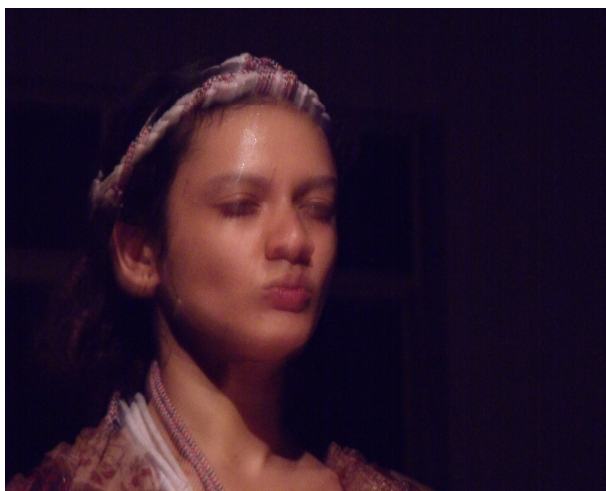


Figura 158 – Cupertina abandona o corpo da atriz Juliana Abramides...

O terceiro ato é nos Caminhos de Carroça e fuga! Usando a materialidade do corpo da atriz Juliana Abramides, as Pragas passam a aterrorizar as vilas e florestas. É quando Manadora e Moquebito pensam em finalizar seu plano, de devolvê-las para a Caixa Sonora. As Pragas de Manadora passam a se apresentar, uma a uma, ao público. São elas: A Perdição; A Morte; Os Crimes; As Desgraças. E Perdição é a primeira a falar de si:

PERDIÇÃO! Me denomino. Tudo que ao homem perde, portanto, diz-me respeito: tudo que a si mesmo merde. Sendo assim, me fortalecem: Fragilidade, Agonia, Medo, Tristeza, Loucura, repetidas...dia a dia! Paixão sem termo, sem asas, de natureza cigana. Vingança que desespera vossa pobre alma humana (FREITAS, 2010, pág. 44).

MORTE – Meu nome vos causa medo? Não fujam! Pro Sul, Pro Norte? Eu vou buscá-los, azul, encaixotá-los na Morte. A mim, me basta o Cansaço de um Reumatismo, uma Gota, pra que se instale a Velhice e a pele se faça rota. Senão enfraqueço o humano espírito vagabundo com Dores, Doenças, Pestes e os Males todos do Mundo (FREITAS, 2010, pág. 44).

CRIMES – Eu não sou, mas trago os Crimes, eu me oculto, me disfarço. Nem vou lhes dizer meu nome: desamarrem meu cadarço. Talvez assim lhes perdoe a vã Mentira e o Despeito, nas noites almofadadas, nas colchas brancas do leito. Na Corrupção, na Inveja, na Violência ou na Guerra, sois vós a Brutalidade espalhada sobre a Terra (FREITAS, 2010, pág. 44).

DESGRAÇAS – E eu represento as Desgraças, Fofoca, Maledicência. Desejo de mal aos outros, Pragas-pragas sem clemência. A Maldade mais completa, coroada pelos Vícios, rondo as casas sobre a rocha, fadadas aos precipícios. Misturo a Fome ao Trabalho, a Fome ao Trabalho fútil, mesclo Miséria e Pobreza com vosso Trabalho inútil (FREITAS, 2010, pág. 45).

Subitamente, chegam as Pragas do Egito, para se juntar às Pragas de Manadora. Alegam que foram chamadas pelas companheiras e ocupam o corpo da outra atriz (Marina Mota), e logo vão ocupar, também, o corpo do velho ator, pois as de Manadora começaram a brigar (com elas), por espaço. Um só corpo era pouco para tantas Pragas. Não demorou muito e logo as Pragas de Manadora se voltam contra as Pragas do Egito, que também fazem a sua apresentação ao público:

Poderosas somos nós, as onze Pragas do Egito, que viemos tão de longe atender ao vosso grito. Sangue nas Águas do Nilo – que até Moisés orou nu, eu agorinha transmudo para as águas do Xingu! Multiplicação de Rãs, perto destas, tão chinfins! Eu distribuo vaidosa, nas águas do Tocantins. E estas coisas miudinhas: Infestação de Piolhos, Epidemia de Sarna, caem bem aos vossos olhos? Hum, pra dizer que são mesmo verdadeiras, boas Pragas, só com o aparecimento, bem lento, de muitas Chagas. Que os Ventos perturbadores tragam um Enxame de Moscas e Nuvens de Gafanhotos sobre estas Vilas tão toscas. Mas vou mexer com os bichinhos, com os vossos, sim,

e os demais: escrota, eu, lanço um monte de Pestes nos Animais! E os primogênitos lindos vão lindos apodrecer, porque calarão na Morte, o que nunca irão dizer. Finalmente, uma surpresa...e é que surpresa não há! Só no final revelada, bem mais chocante será! (FREITAS, 2010, pág. 46).

Na décima primeira música, as Pragas festejam a vitória, entrando e saindo dos corpos dos atores. Em seu texto, o autor diz que: “enquanto cantam e decidem como vão fazer a divisão, espalham-se pelos corpos dos três atores. Entram e saem, experimentam e se mudam, num jogo interpretativo e cênico”(FREITAS, 2010, pág. 48). O corpo do velho ator ainda tenta reagir e empurrar as Pragas para dentro da Caixa. Mas elas percebem o plano e batem em retirada. Os atores, então, desmaiam! Quando voltam a si, estão perdidos e não conseguem entender o que está acontecendo com eles. Mesmo assim, eles falam, uns com os outros e se abraçam! Depois disso, encontram e ainda se apropriam dos instrumentos deixados, na pressa, pelas personagens.



Figura 159 – O corpo do velho ator tenta empurrar as Pragas, para dentro da caixa...

De posse dos instrumentos deixados pelos personagens, uma *violinha* e um *tambouro*, eles (os atores) resolvem tocar um samba, que é a décima-segunda música do espetáculo. Para Marina Mota, teria que ser a “música mais bonita do mundo!”. Juliana Abramides gostaria que fosse uma música em que ela chorasse cantando: “que cale bem lá no fundo, que estremeça-me a alma e que eu chore enquanto canto” (FREITAS, 2010, pág. 51). Então, a que eles cantam é esta: “Quando eu cheguei nessa casa, me bateu um cheiro de rosa, me bateu um cheiro de rosa, bateu um cheiro de rosa; um cheiro de moça formosa, um cheiro de moça formosa” (FREITAS, 2010, pág. 51).

Cupertina retorna de sua viagem, bufando de raiva, por ter sido enganada por Moquebito e Manadora. Na pressa, há um terceiro rodízio de corpos, pois ela acaba errando e entrando no corpo da outra atriz (Marina Mota); Moquebito, esperto, aproveita e sobe no corpo da outra atriz jovem (Juliana Abramides); só resta à Manadora, portanto, subir no corpo do velho ator (Walter Freitas). A rainha, que já sabe ter sido lograda, exige o seu presente de volta; e diz a eles: “fui lançada numa briga, por vocês, e tão à-toa. Meu marido está dormindo, em asas de anjo voa” (FREITAS, 2010, pág. 52).

Moquebito, rapidamente, retira o presente debaixo da esperança e o devolve à Cupertina, que quer abrir a caixa e saber, de uma vez, se é mesmo a cabeça de Alaor, que lá está; e se assim for, estará provado o “crime” de Moquebito, que ela sonhou. No que ele insiste, que não houve crime algum. Mas a rainha nem tem tempo de abrir o seu presente, pois é arrastada por Manadora, que está assustada, pois é hora das assombrações e ela quer que fujam, pelos Caminhos de Carroça. Ela diz à Cupertina que: “são três horas, hora do fium-fiom. Hora da carroça seca, passando em nossos caminhos. Nem descansar já podemos, ou ficar assim sozinhos. Vamos, Rainha, que é hora do bode que ataca as casas e do peso que, assombrando, no paneiro nos atrasa” (FREITAS, 2010, pág. 53). Ela ainda conta que: “existe a visão no mato – tem caçador que adoece – barulho!, assobio!, a caça!, e a caça não aparece” (FREITAS, 2010, pág. 53). Moquebito ainda reforça as estórias de assombração: “E os engenhos, olerias, que quebraram, que sumiram, mas ainda estão erguidos, assombrados, não caíram. Onças do tempo do Mola, dos quilombos mais antigos, rondando os tapiris altos, ainda assaltam os abrigos” (FREITAS, 2010, pág. 53). Manadora continua falando das assombrações, nos quilombos. Até que, finalmente, os três param! Vão agora se defrontar com seus respectivos segredos!



Figura 160 – Manadora começa a falar da hora das assombrações e saem em fuga...



Figura 161 – “Já são três horas...a hora do fium fiom...a hora da carroça seca, passando em nossos caminhos...”

Manadora quer contar o seu segredo para Cupertina, mas esta não quer ouvir; e diz a ela: “guarda contigo de novo!” (FREITAS, 2010, pág. 54). Mas Manadora insiste e diz à rainha: “mana: me assiste, me escuta! Aquela coisa...o segredo que guardei por toda a vida e que me abrasa de medo...” (FREITAS, 2010, pág. 54). E ela conta uma boa parte:

Cavalo marinho entrou pela casa sem quintal. Colocou as patas dele – as patas!, no meu jirau. Atirei com o cravinote, mas errei... pra ele fugir, e outra vez, lá nas Espedras, foi chumbo no miriti! Pois até um cachorro, mana, também veio, mas com sede, brabo, feroz, pela casa, me puxou da minha rede. Me atraquei com a mão esquerda, fiz força pra agüentar, bati nele com um pedaço duro de pau: bu-buiá! Boto que anda na estrada eu enfrento, não estou morta! Arrasto o terçado, mana, endoideço e abro a porta. Ts, ts, ts, ts, ts, ts! É ché ché ché ché ché ché! Fazem barulho no mato...como pegam no meu pé! Na primeira bacabeira, – branco, na beira do rio, vi o cachorro marinho: tinha o lombo tão macio! Era pra arrancar um pelo...felicidade, alegria que Deus me mandou de graça, de graça! E eu não sabia (FREITAS, 2010, pág. 54).



Figura 162 - Manadora escolhe a Rainha para contar o seu segredo...mas Cupertina não quer ouvir! Mesmo assim, ela começa a contar...



Figura 163 – Manadora passa a contar estórias de assombração, para Cupertina e Moquebito:

Quando fui, era domingo, buscar do pai o terçado com minha irmã me seguindo, eu disse logo: é soturno, pra cá não tem nem cristão! E não demora, nem fale! Lá se estava a aparição. Murmurei: é Deus do Céu e mais São Miguel comigo! Lá estava ele gritando na estrada, ouça o que eu digo: Quiquiquiquiquiqui Quiquiquiqui, iirrow! Bem de dia, sem mistério, aquilo nos assombrou. Uma como boca tinha, enxerguei, bem nesse peito, braços e mãos bem cobertos de pelos longos, no jeito. Parecia até uma roupa de brim-américa, veja! Perdi o terçado e o chapéu correndo, que Deus proteja! Correu também o cachorro, mas a minha irmã nem nada e tive de arrancar ela daquele abraço na estrada. Na maioral de uma febre, ela ardeu foi oito dias. Minha irmãzinha, coitada, sofreu de lenta agonia. Disseram todos os bambas – Zé Piriquito, Germana, França Alho – o França Alho! E até Joana Baiana. Os curadores todinhos – que nenhum deles é bobo, sem se verem ou conversarem, que foi, sim, o Cutelobo! (FREITAS, 2010, pág. 55).

Após contar as estórias de assombração, contadas nos quilombos, Manadora quer que Cupertina revele os seus segredos. Mas esta diz que já tem a quem contar. E diz para perguntar os de Moquebito. Este, diz a Cupertina que se ela abrir o presente (pois está curioso para saber o que é), ele lança aos quatro ventos a sua dor (o seu segredo). Mas a rainha se recusa e diz: “nem que me paguem. Danados!” (FREITAS, 2010, pág. 56). Eles insistem e passam a persegui-la, para tomar à força. É quando a rainha diz que vai esconder o presente!

Larga o corpo que ocupava e some, no ar! Nessa hora, Manadora aproveita para recuperar o seu corpo, original; Moquebito também recupera o seu primeiro corpo, do início do espetáculo. Eles então veem um cometa passando e perguntam: “por Deus, será a rainha?” (FREITAS, 2010, pág. 57). De repente, aparece o corpo do velho ator, que se desmonta. Eles o amparam, choram a sua morte e cantam a décima terceira música (que fala da possível morte do velho ator). E assim acaba o 3º ato!



Figura 164 - O corpo do Velho Ator se desmonta...

Começa o Epílogo: No Reino do Marierrê! Manadora e Moquebito querem seguir caminho, mas não sabem o que fazer com o corpo do velho ator! É quando Manadora percebe que o corpo (que era grande e pesado), de repente, ficou leve. E decide, ela mesma, carregar o corpo nas costas, enquanto Moquebito cruza na frente, abrindo caminho. Ao longe, veem o Fogo do Mar!



Figura 165 – Manadora e Moquebito amparam e choram a possível morte do velho ator...

Moquebito (atônito) aponta, para Manadora, o Fogo do Mar: “estás vendo, minha amiga, o fogo, lá longe, aceso? É o Fogo do Mar.”⁹⁶ Ilude, solto nas copas, mas preso” (FREITAS, 2010, pág. 58). Mas Manadora acha que deve ser “o dia, rebentando-se de luz” (FREITAS, 2010, pág. 59). E correm para um lado, o fogo se apaga! Correm para o outro, acende de novo! Correm novamente, se apaga! Então percebem que vai ser sempre uma miragem, o Fogo do Mar! E Cupertina, que entende que não lhe resta outra alternativa, a não ser tomar conta de seu antigo corpo, volta, e já volta dizendo: “este fogo...que não queima, se extingue e volta a queimar...acaba com toda a teima!” (FREITAS, 2010, pág. 60).

Os amigos ficam contentes de rever Cupertina, mas não entendem o que ela quer dizer com “acaba com toda a teima”. E Manadora pergunta a ela: que teima? A rainha, então, explica a eles que o Fogo do Mar é quem avisa a ela, que chegaram nos limites, na divisa, na fronteira de seu reino: o Reino do Marierrê! Os três cantam a décima quarta música, que fala das maravilhas desse reino:

⁹⁶Fogo do Mar - “Encantaria de mato” presente no imaginário sócio-cultural do caboclo/ribeirinho e nas comunidades quilombolas - Imaginário relacionado ao rio e à floresta. (CORDOVIL, 2008, Pág. 133).

Está chegando o tempo, de janeiro a seis. Ah! O senhor dono de casa, nós vamos à festa de rei. Oh! Que dia tão alegre, não há outro segundo. Oh! que noite tão alegre, não há outra segundo. Ah! Glorioso santo rei, que alegra todo mundo, aqui estamos em sua casa, com a permissão na mão. Ah! esperando a sua resposta, se nos quer aqui ou não! (FREITAS, 2010, pág. 60).

Cupertina prepara-se para entrar. Manadora ajuda com a coroa e a maquiagem. Moquebito prepara o manto e o cetro. Ela quer que os dois entrem com ela, na qualidade de pagens, mas eles dizem que não podem ir com ela. Cada um precisa voltar para a sua vida. Se despedem da amiga e seguem. Mas ainda estão cercados pelas pragas! Cupertina, então, entra sozinha no reino do Marierrê. A décima quinta música do espetáculo é a louvação da rainha: “vamos levar a Rainha, ai meu Deus, pro nosso Rei do Rosário, vamos levar a Rainha, ai meu Deus, pro nosso Rei do Rosário” (FREITAS, 2010, pág. 62).



Figura 166 – Cupertina prepara-se para entrar no Reino do Marierrê...



Figura 167 – Manadora e Moquebito se despedem da rainha, que entra sozinha em seu reino...

Cupertina já está no Reino do Marierrê (onde espera o seu amor de infância). Manadora e Moquebito estão lá fora, expostos às Pragas. Sem saber o que fazer para enfrentar as ‘malditas’, Moquebito resolve pedir à Manadora que passe a remela de cachorro em seus olhos. Feito isso, ele começa a ter visões, onde a própria Manadora assume formas terríveis, para ele! Enquanto isso acontece, Cupertina pensa em Alaor e pede a ele (em pensamento) que faça uma prece para a Senhora da Piedade (numa capelinha, na entrada de Juaba, onde um dia se despediram); e decide revelar o seu segredo:

Eu fui embora pra longe, para nunca te ver morto, estirado como um bicho, na beira de um cais, de um porto. Para nunca te ver morto, por um homem desalmado, que se roía de ódio, por me ver sempre ao teu lado. Foi tudo um sonho, eu bem sei! O Sem Alma, quem seria? No sonho, seu rosto vinha numa nuvem que anuvia. Mas sonhei tantas das vezes, que ainda tremo de susto e, quando penso, é um peso, me comprimindo meu busto. Faz anos que já não sonho: longe de ti, te protejo e aos poucos vou transformando as lembranças em gracejo. Seria eu mais feliz, se houvesse dito: eu duvido! Ou teria te matado, se não houvesse fugido? (FREITAS, 2010, pág. 63).

Quando param as visões (alucinações) de Moquebito, ele e Manadora estão completamente entregues às Pragas, sem chance de escapar. E ele é o escolhido por elas, para morrer primeiro. Moquebito sente que é o seu fim: “a morte, como se ergue sobre mim, meu corpo arde...nada mais...nada me resta...acabou-se a minha festa...” (FREITAS, 2010, pág. 64). Manadora tenta encorajá-lo: “Moquebito, teus amigos! És forte! A bandurra, tuas cordas! Canta um samba, canta um samba!” (FREITAS, 2010, pág. 64). Desesperada, vendo Moquebito morrer, ela decide então contar a ele o seu segredo:

Moquebito, Moquebito! Não podes morrer assim, longe daquilo que amas e tão perto assim de mim. Por que não te disse antes, por que não te confessei? Esperar às vezes mata e eu esperei, esperei. Pois o meu primeiro filho, com quem me encontrei sozinha e com minhas mãos peguei, na aurora, na manhãzinha. Eras tu, és tu, és tu...! Eu te dei, não por maldade, fiquei te vendo crescer e vivendo só metade...(FREITAS, 2010, pág. 65).

Eles cantam a décima sexta música, que fala de Moquebito e Manadora. E no reino do Marierrê, Cupertina resolve abrir a caixa que tinha o presente, pois entende que Alaor não vai mesmo encontrar com ela. O pacote era grande, mas é porque eram várias caixas, uma dentro da outra. E no interior da última caixa, uma foto. Era a foto dela, ainda criança, quando foi a rainha do Marierrê, com os paramentos. E foi o marido que pegou a foto dela (que ele tinha guardada) sem que ela soubesse. Na foto, ela estava com o outro, que foi o rei do Marierrê (Alaor, a quem ela tanto amou). Antes de entregar a caixa do presente a ela, ele escreveu: desde que te vi, te amei; leva um beijo, do teu rei (que neste caso, era o marido, mesmo). E quando lê isso, Cupertina desata a chorar e larga tudo; então decide voltar para junto dos amigos, que estavam em perigo: “abro mão de meu reisado, desdenho minha coroa, atiro fora meu cetro, não quero mais cantar loas! Nem que tropece no manto, nem que borre a maquiagem, nem que imploda meu castelo e incendeie a carruagem!” (FREITAS, 2010, pág. 66).

Cupertina volta e diz a eles: “rainha não, não sou mais. Vim para ficar consigo. Como se faz com uma irmã, como se faz com um amigo” (FREITAS, 2010, pág. 66). As Pragas recuam, diante da abdicação da rainha; e os dois compreendem o que aconteceu. Manadora diz: “rainha, elas recuam! Maltrata, teu sacrifício” (FREITAS, 2010, pág. 66). Moquebito concorda: “Sim...! É o que elas não suportam! Não conhecem como ofício!” (FREITAS, 2010, pág. 66).

Incomodadas com a atitude de Cupertina, de voltar para ajudar os amigos, as Pragas recuam, mas cobrem a *Terra de Trevas*; e ainda lançam, sobre eles, uma *Chuva de Pedras*!

Eles se assustam, porque as luzes sumiram e, no escuro, as Pragas fazem todo barulho, quanto possível! Cupertina entende que é para matá-los de medo. E eles percebem, também, que as Pragas estão lançando as pedras, que podem arrasar com as matas, com a floresta. Cupertina e Manadora, neste momento, compreendem que era esta a surpresa que as danadas haviam prometido: “era então, esta, a surpresa que não havia, mas há! E que sobre nós lançada, grande mal nos causará!” (FREITAS, 2010, pág. 66). Manadora concorda: “era sim, esta, a surpresa que as Pragas nos reservaram, o enredo que escreveram, o final que prepararam!” (FREITAS, 2010, pág. 66).

Mas Cupertina não se dá por vencida e pede à Manadora que abra logo a Caixa: “eu, Cupertina, arrasto as Trevas todas fogosas para um tropeço de luz, entre pedras luminosas! Manadora, agora ou nunca, precisas abrir a Caixa! É só lá que elas se esgotam...cuidado, mana, te abaixa!” (FREITAS, 2010, pág. 67). Manadora, entretanto, diz que não lembra das palavras. Diz que eram palavras trocadas, ditas na frente do espelho, sortidas, embaralhadas: “elas estavam descritas num mergulho, bem profundo, numa parede de águas, numa gruta, num segundo...” (FREITAS, 2010, pág. 67).

Agora é a vez de Moquebito revelar o seu segredo. E o faz, por não aguentar ver a aflição de sua mãe, tentando lembrar das palavras *benedetas*. Ele então diz a ela: “Manadora, agora escuta o que vou lançar ao vento: meu segredo de *bandurra*, minha dor e meu lamento. Há muitos anos padeço sem a música do samba, que quando escuto, entristeço, deixa minhas pernas bambas” (FREITAS, 2010, pág. 67). E prossegue:

Fiz uma troca maldita! Não quero ser perdoado, pois tanto a paga demora, que já me julgo enganado. Deixei tudo numa noite, em que tocava, contente, e *Ela* veio no terreiro, tão linda, tão má, tão rente... “se largares as bandurras, a amizade dos marmanjos, se esqueceres os tambouros, se abandonares os banjos, tu me terás trinta anos e eu nunca ficarei velha, virei sempre que chamares, quando bem te der na telha”, ela disse! “Eu tive um sonho, de que teu sonho é riqueza e agora não mais levanto da cabeceira da mesa. Não precisas de passado, só precisas do momento e a paga que me creditas, é a paga do esquecimento” (FREITAS, 2010, pág. 68).

Depois de revelado o segredo de Moquebito, Manadora lembra, parcialmente, as palavras *benedetas*: “do abecedário trancoso, eu retiro as letras mortas, para montar as palavras que abrem todas as portas: “sasauédem rodaircô essessiu qednoriaráp somsibá sodnú for prirba cerpá tsedredó polép” (FREITAS, 2010, pág. 68).

Cupertina usa uma cera benta e uma vela de batismo para transformar a Chuva de Pedras em uma chuva de estrelas: “as Trevas que se recolham, da Caixa pro bem profundo; e

a Chuva de Pedras foscas, que se abateu sobre o Mundo, pela vela do batismo, poder desta cera benta, seja um lúçifer de estrelas, uma chuva clara e lenta!” (FREITAS, 2010, pág. 68). Ela também é ajudada pelos amigos, a fazer as “trancafiações benditas”: “Cinto, coleira, cordel, correia, corrente, elo, retenho ou decepo – escolham! Com guilhotina e cutelo. De gonzos orno a murada, pedra e cal, alvenaria, me esculpo a mim, no batente, serei eu mesmo a esquadria!” (FREITAS, 2010, pág. 69).



Figura 168 - A Rainha chega para deter as Pragas, que estão atacando Manadora e Moquebito:

Alteio bem a cancela para aumentar a distância, se as grades não sustentarem, trago uma cerca da infância (...) Fundo o ferro das lingüetas, medievais fechaduras, frente às portas, diagramas, signos, sóis, urdiduras (...) Teço fios, cordas, barbantes, fitilhos, gregas e fitas para produzir amarras, trancafiações benditas (...) Guardo no cofre calado, numa parede perdida, engulo a senha, o segredo, da receita e da medida (FREITAS, 2010, pág. 69).

Manadora, finalmente, lembra as palavras certas: “as palavras benedetas, que aprendi a dizer cedo, abrem pra quem tem coragem, fecham pra quem sente medo. No abecedário

libroso, lanço eu as letras vivas, pro desmonte das palavras que assim se trancam, cativas” (FREITAS, 2010, pág. 70). As palavras são estas: “sasauédem rodaircô sadnufórp sadrigufaráp sadaifá cnar traxiède sadnú misarú taircsá” (FREITAS, 2010, pág. 70).

Uma vez ditas, as Pragas se recolhem e eles conseguem fechar a Caixa Sonora, de Manadora! Entretanto, para lamento e dor do filho (Moquebito) e da amiga (Cupertina), Manadora é ferida por uma estrela. E morre! Cupertina e Moquebito sentam-se junto ao corpo e cantam a décima sétima música, que fala da morte de Manadora e do silêncio definitivo das Pragas. A chuva passa, mas o corpo da parteira rola sobre as águas. O dia nasce! O espetáculo termina e as luzes da plateia se acendem.



Figura 169 – Cena da morte de Manadora! Moquebito e Cupertina cantam a última música do espetáculo “Bandurra-eh!”.

Como já foi falado anteriormente, o texto de “Bandurra-eh!” é fruto de toda uma pesquisa (realizada pelos três protagonistas da peça) e da convivência com a cultura e com as pessoas dessas localidades quilombolas, na Amazônia. Sendo assim, todos os elementos culturais que estão no texto: as histórias de assombração, as lendas, os costumes, as falas, a

religiosidade e as manifestações folclóricas (da cultura popular local), tudo isso foi colhido, está presente, nesta região pesquisada! E todo esse material serviu de inspiração⁹⁷ para a produção do texto (do manuscrito) de Walter Freitas e, conseqüentemente, para a encenação do texto para o teatro!

É interessante ressaltar, também, a importância das músicas, compostas para os personagens (especificamente para a peça) que pontuam o texto, durante todo o enredo, pois que funcionam como *falas* do espetáculo. A música entra (no contexto da peça) como uma coisa mágica, no momento em que, como uma senha, ela liberta os personagens de seus delírios e dos perigos que estão passando. Parece bem clara, a intenção do autor, ao colocar a música como uma arte de grande importância, ressaltando a pureza, a grandeza⁹⁸ dessa arte.

“Bandurra-eh!” é o texto mais recente da dramaturgia de Walter Freitas; e o último espetáculo encenado! Ele veio logo após o “Fundo Reyno” e, por isso mesmo, faz pequenas ligações com este texto, também aqui apresentado (durante o enredo de “Bandurra-eh!” os personagens citam a estória ocorrida no “Pau Dobrado”). Walter Freitas parece, sempre, fazer alusões a seus outros textos (escritos para o teatro), talvez, quem sabe, para demarcar uma linearidade nas (das) estórias. Mais um detalhe interessante, que vale a pena comentar: Bandurra-eh! rima com Marierrê; tem o mesmo número de sílabas (quatro); e as duas palavras terminam com a mesma sonoridade, com a mesma nota (musical), o mesmo tom! Isso é apenas para lembrar dos encaixes⁹⁹ sonoro-poéticos e musicais (já falados no capítulo segundo) presentes nas obras artísticas, de Freitas.

Além da *bandurra*, os outros instrumentos que comparecem no texto (no momento em que os personagens fogem das Pragas e abandonam os corpos dos três atores), como: o *tambor*, a *violinha*, o *bumbo*, a *onça* (este, é semelhante a uma cuíca), são utilizados na cultura popular quilombola dessas regiões (Cametá, Juaba, Carapajó, Maú e Matias), tanto nas festas religiosas como, também, nas profanas. Estão presentes nas festas de santos, em homenagem à nossa senhora do Rosário, do Livramento, a São Benedito e outros; e o Marierrê, da Vila de Carapajó é uma delas (o Marierrê – e o Marambiré também - é como se

⁹⁷Ninguém duvida de que a capacidade de contar seja definidora do estatuto antropológico; de que as lembranças, os sonhos, os mitos, as lendas, a história e tudo o mais constituam, juntos, a maneira pela qual indivíduos e grupos tentam se situar no mundo (ZUMTHOR, 2005, pág. 52).

⁹⁸Bonfitto Mateo (2011) lembra que, para o compositor alemão Wagner, todos os elementos do espetáculo deveriam estar a serviço da “arte maior”: a música! (MATEO, 2011, pág. 55).

⁹⁹Iuri Lotman (1996) esclarece que a fusão da palavra e da música (o canto), assim como da palavra e do gesto (a dança), em um único texto ritual, foi assinalada pelo acadêmico A.N Veselovski, como um sincretismo primitivo. Ele pontua, também, que ao longo da história da cultura, os textos que combinam sincreticamente em uma única representação dramática, todas as espécies fundamentais de semioses, não desaparecem (LOTMAN, 1996, pág. 85).

fosse um ritual da nação dos negros, da nação nagô, exaltando a corte, exaltando um reinado que tem uma rainha e um rei negro); e também nos ritmos e danças folclóricas: no *samba de cacete*, no *banguê*, no *siriá* e no *carimbó*.

Freitas não esquece, também (neste texto), de apresentar as brincadeiras dos tempos de criança: *Fura-Fura*, *Cemitério*, *Bandeirinha*, *Bole Bole*, *Perde e Ganha* e a *Baladeira* (estilingue), com caroço de açaí, que quando acertava em alguém, criava “lombinho” (na verdade, calombos, no corpo). Ele explica que o *bole bole*, também chamado de *paia*, era uma brincadeira que se jogava com “olho de boi”; e *fura fura* era um ferrinho apontado (que se jogava na areia, na terra) e que era também chamado de “assassino”. Eram diversões comuns, não somente no bairro da sacramenta (em Belém do Pará), como também no interior da Amazônia (principalmente nessas regiões citadas).

Sobre as lendas urbanas, contadas nessas pequenas cidades do interior (da Amazônia), ele pontua (em Bandurra-eh!) duas, talvez as mais marcantes: a hora do “fium fíom” - a hora da carroça seca, passando em nossos caminhos – que conta sobre uma carroça cheia de ossos, que passava nas ruas, durante as madrugadas e que era a morte levando homens; e aquele que olhasse (mesmo que fosse pelo buraco da fechadura da porta de sua casa), seria levado por ela (pela morte). A outra é a estória do “Fogo do Mar”. Trata-se de uma lenda que conta que alguém viu um disco voador descendo, há muito tempo atrás, nos campos de flores que tem na cidade de Cametá, no Pará. E desde então, aparece sempre, do nada, uma chama (num campo), para depois se apagar; e acende e apaga novamente. Os nativos do lugar apelidaram o fenômeno, então, de Fogo do Mar! Quem viu, conta que dá, mesmo, a impressão de ser o mar, pela paisagem, pela vegetação, bem homogênea. E o balançar das flores faz uma espécie de maresia, como se fosse o mar. Ao que parece, trata-se de um fenômeno natural: os gases que saem da terra; e como a vegetação é bem seca, ela provoca pequenos incêndios, que depois se desfazem. Os moradores dessa região e das áreas próximas é que criaram uma mística¹⁰⁰ em torno disso.

De todo modo, é fato que este espetáculo tem (do início ao fim), um sabor e um teor mítico-religioso.¹⁰¹ Diversas, são as passagens bíblicas, re-criadas e re-traduzidas, no texto de “Bandurra-eh!”. As “chagas” - por exemplo - do sonho de Cupertina (e as pústulas – feridas purulentas, cheias de pus – que se fecham e se abrem), tanto podem fazer alusão às chagas de

¹⁰⁰ Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não históricos e, especialmente, nos convencer de que nossa própria cultura, delas se impregna, não podendo subsistir sem elas (ZUMTHOR, 2005, pág. 10).

¹⁰¹ No conjunto ilimitado dos discursos narrativos, termos como mito, fábula, conto e outros, traçam artificialmente, fronteiras, ao mesmo tempo impostas e continuamente moventes (ZUMTHOR, 205, pág. 53).

Cristo, como podem referir-se à chaga de Santa Rita de Cássia, que também teve o seu corpo flagelado (com um espinho cravado em sua testa), para que esta sentisse a dor da redenção. Outra referência (que mais uma vez lembra das chagas abertas, das feridas pelo corpo todo, por ter sido flechado) é São Sebastião, do sonho de Manadora com o filho, Moquebito. E o sonho de Manadora acaba se concretizando, quando Moquebito é atacado pelas Pragas e começa a delirar. Neste momento, ele lembra do sonho dela e se compara à Prometeu: um Titã da mitologia grega, que foi punido por Zeus e ficou acorrentado no alto do monte Cáucaso, durante muito tempo (por ter roubado o fogo sagrado), sendo bicado por abutres, ou águias, que comiam o seu fígado, mas que, no dia seguinte se regenerava, para novamente ser bicado, repetindo este ciclo por dias e dias, durante 30 mil anos.

E as Pragas do Egito (que vieram se juntar às de Manadora), que no texto de “Bandurra-eh!” se apresentam como sendo onze, mas que na verdade, na passagem da Bíblia, eram dez: a transformação das águas do mar em sangue; infestação de rãs, piolhos, moscas, doenças nos animais, a sarna – que rebentava em úlceras, chuva de fogo, infestação de gafanhotos, as trevas e a morte dos primogênitos. Interessante foi, quando de sua apresentação no texto (e no espetáculo), as Pragas falarem que transmutariam as águas (o efeito do mar em sangue) do Nilo para as águas do Xingu. Pensa-se, então: estaria o autor, fazendo uma breve alusão a um possível massacre de índios, nesta região? Como já foi dito, tudo pode ser!

Tanto pode ser, que o autor faz isso o tempo todo: intercala a fantasia com a realidade, numa espécie de teatro fantástico,¹⁰² onde tudo cria vida! Coisas, instrumentos musicais, substantivos, adjetivos, tudo tem alma! Em outro texto, “Os Escondidos de Deus”, Freitas dá vida ao raio, ao trovão, à chuva e ao vento. Estes, pensam, falam e empreendem ações! Pois o mesmo ocorre em “Bandurra-eh!” com as Pragas de Manadora: a Perdição, a Morte, o Crime e as Desgraças passeiam livremente e impunes pela trama, com direito a um reforço vindo de longe: as Pragas do Egito, as quais elas acabam competindo e brigando, entre si.

É que no teatro, tudo pode, não é? Tudo é possível, tudo se transforma! Pergunta-se então: será que a escolha pela linguagem do teatro veio (para o autor) por ela comportar toda a dimensão de sua poesia, de sua imaginação, de sua dramaturgia? Porque percebe-se, através dos diálogos da peça, uma necessidade de corporificar, de personalizar, não somente as

¹⁰² A arte cênica é preponderantemente a arte do simbólico. A transposição do objeto real para o representado se dá principalmente por simbolização e nesse sentido podemos situar a arte cênica entre o cinema e a literatura: o cinema, como observa R. De Marcy (Semiologia do Teatro, pág. 27), guarda uma relação do ícone com o objeto (relação de analogia, de similaridade). A literatura guarda uma relação *imaginária* com o objeto e a arte cênica seria um meio caminho entre as duas (COHEN, 2011, pág. 118).

pessoas, como as coisas! Porque é fato que, quando se fala da morte, há uma real tendência, do ser humano, de homificá-la, por certo! Do mesmo modo quando fala-se de Deus. Neste momento, percebe-se Deus como uma figura humana; e não só ele como Jesus Cristo e até mesmo, em muitos momentos, os santos. Qualquer um deles! A impressão que dá, é que todos sempre estiveram materializados, enquanto figuras humanas. Até a morte, cujo símbolo é uma caveira, com capuz e foice, não deixa de apresentar a estrutura de um corpo humano: a parte material do corpo humano, que é o próprio esqueleto!

E o que poderia acontecer de pior, o que poderiam representar então, as Pragas da (e pra) humanidade, a não ser isso: a morte, a perdição, os crimes e as desgraças? Pois, para o autor, são tão nocivas, que nem suportaram a resignação de Cupertina; o sacrifício de trocar o seu reino, de ter aberto mão daquilo que a envaidecia, que lhe dava poderes, por uma comprovação de humildade, de carinho e de solidariedade (palavra que foi usada por Walter Freitas, para denominar a trama de “Bandurra-eh!”). Sim, pois no final ela faz uma opção pelo amor e pela amizade; pelo oposto do que representam todas estas Pragas. Cupertina, a rainha do Marierrê, se revela uma outra pessoa, com outras atitudes (mais dignas), pois reconhece no outro o seu grande amor; e se redescobre. E, na realidade, todos os mistérios, todas as inquietações dela somem ali.

Nesse momento, ela muda; e nessa mudança, rompe com todos os valores fantasiosos, que talvez sejam os valores pelos quais as Pragas estariam presas e se aproveitando desses estados: de ambição, de poder e de vaidade. Estados próprios do ser humano!

Esta é uma estória, portanto, que perpassa e cria toda uma mística, mas que fala, fundamentalmente, do ser humano; e da fragilidade humana! Logo, da necessidade que este tem, de se deter em valores supérfluos. Tocante, surpreendente e emocionante, mesmo, foi a cena (a cerimônia) da benção, quando Cupertina transforma a chuva de pedras em chuva de estrelas. Fato que fez com que Manadora acabasse sendo morta por uma estrela e não por uma pedra. É como se ela fosse arrebatada. E neste instante, dá para captar o grande sentimento de religiosidade, presente neste autor, que foi capaz de matar o seu personagem com uma morte branda, suave, poética. E para finalizar, a decodificação das palavras “benedetas”, que Manadora pronunciava de trás para frente: “Me deu asas o criador, para fugir das profundas e afiadas e deixar trancadas, as criaturas imundas”.

Parece ter ficado absolutamente claro, que “Bandurra-eh!”, como um texto heterogêneo¹⁰³ que é (e polissêmico),¹⁰⁴ está comprometido com a memória de uma cultura (amazônica), pois que seleciona lembranças, restaura, transforma e ainda gera novas mensagens. É um texto, portanto, que, segundo Lotman (1996, pág. 85), está sujeito a uma memória coletiva. E além da função comunicativa, é um texto “gerador de sentidos”, que cumpre também uma “função formadora de sentido” (LOTMAN, 1996, pág. 87). É um texto que apresenta, também (aproveitando, mais uma vez, das palavras de Lotman), “elementos pertencentes a diferentes tradições culturais e étnicas; e um jogo interno de recursos semióticos, que, manifestando-se com a maior claridade nos textos artísticos, resulta, na realidade, uma propriedade de todo texto complexo” (LOTMAN, 1996, pág. 86).

¹⁰³ Um sistema heterogêneo (um sistema ‘extra-sistêmico’ do ponto de vista de um dado texto) manifesta-se por uma determinada repetição de seus elementos (LOTMAN, 1978, pág. 143).

¹⁰⁴ O texto escrito de uma peça aparece em relação ao espetáculo como a linguagem de um sistema. A sua encarnação está ligada ao fato do monossêmico se tornar polissêmico graças à contribuição de momentos ‘contingentes’ em relação ao texto escrito. As significações do texto escrito não se modificam, mas elas não são as únicas. O espetáculo é o texto verbal representado, de uma peça (LOTMAN, 1978, pág. 125).

Capítulo Quarto

A DRAMATURGIA DE WALTER FREITAS: Apresentando, Narrando, Comentando e Analisando quatro textos poéticos para o Teatro.

A obra de Walter Freitas tem a força de um grande rio.

Jerusa Pires Ferreira.

4 - A DRAMATURGIA DE WALTER FREITAS: Apresentando, Narrando, Comentando e Analisando quatro Textos Poéticos para o Teatro!

O texto não é apenas o gerador de novos significados, mas um condensador de memória cultural. Há todo um espaço de significações que o texto incorpora, das relações com a memória cultural (tradição) já formada na consciência de quem ouve ou vê. Como resultado, nos diz Lotman, o texto adquire vida semiótica. (FERREIRA, 2003, pág. 82).



4.1 – Walter Freitas e suas “DeZmemórias”

Esta é uma tentativa de lembrança. Por estarmos no Brasil e, mais, no Norte, um desejo de resistência. Aqui, lembrar é resistir. Homenagear Chico Mendes em seus dez anos de morte, seria pouco, por isso aspira a seguir seu rastro de denúncias acerca dos crimes cometidos contra o homem. Bem lá no fundo, é isso. Não há como tratá-lo por herói, se o heroísmo navega cada segundo de vida pelas veias de quem sobrevive à história oculta de nosso povo. E como aprendemos cedo que um dos segredos da sobrevivência é a união, juntamos neste trabalho o muque de várias tendências – da música à dança, montados na espinha dorsal da poesia – para realizar este apanhado artístico das dores amazônicas, nos dez anos que se seguiram à morte do seringueiro. E como muitas delas nasceram há 500 anos, de repente o mero conto sibila como páginas da História (FREITAS, 2003, pág. 15).

Escrito em 1998 e lançado ao público em 2003, como resultado do prêmio IAP de Literatura, “DeZmemórias – Pelos 10 anos da morte de Chico Mendes” foi editado em formato de um Libreto de Ópera, com uma linguagem que, como esclarece o próprio autor, “se debruça sobre a realidade amazônica, porque acreditamos nela, mas nunca com embevecimento tal que não permita a leitura rápida em cada parte da Nação” (FREITAS,

2003, pág. 15). E assim, Walter Freitas embicou a “proa de sua canoa”, partindo do ponto em que morre Chico Mendes, numa viagem que, segundo ele, “se reparte em múltiplos tempos e espaços” (FREITAS, 2003, pág. 15).

Quando o autor fala que muitas das histórias (aqui contadas) nasceram há mais de 500 anos, ele está, por certo, referindo-se à chegada dos europeus (a presença portuguesa) na Amazônia. A chegada ao Brasil foi pelo estado da Bahia, em 1500. Mas em Belém, no Pará, foi a partir de 1616. Em outros textos (também), Freitas sempre faz referências a essa chegada dos portugueses ao Brasil, como se não fosse possível deslocar esse fato, gerador de tantos acontecimentos, fundantes e determinantes, para a Amazônia. Vamos começar a contar, então, a história, o enredo de “DeZmemórias”. Tanto a Abertura, como a cena 1, são denominadas “O Empate”:¹⁰⁵

Os bailarinos estão em cena. Um deles destaca-se dos outros, seja pelo figurino, seja pela movimentação e desenho coreográfico. A ideia é de oposição entre este único personagem e os demais. A música é instrumental e vibrante. Esta sequência resume a luta de Chico contra as forças destrutivas, representadas pelos outros dançarinos. O seringueiro tenta impedir, sozinho, o corte da floresta (FREITAS, 2003, pág. 19).

A floresta desaba. Chico cerca os predadores, enfrenta as Forças do Mal. Por um instante, detém o corte da floresta. Os Predadores se dispersam e Chico volta para casa. Ocultos, porém, eles se transformam numa Bala (FREITAS, 2003, pág. 20).

Os Predadores, as Forças do mal, só poderiam ser os madeireiros, os latifundiários e, é claro, os capangas deles; pois a extensão deles são os capangas, porque (na maioria das vezes) eles nunca se mostram. No caso do homem (dos homens) que matou (mataram) o Chico Mendes, a mídia nacional (e internacional) se encarregou, sim, de mostrar quem era (eram), na época do assassinato. Tratava-se de um fazendeiro, em primeiro lugar. Ele e o filho, eles mesmos, é que executaram o seringueiro. No texto, os predadores se transformam (metaforicamente) numa bala. Sim, Chico Mendes foi morto por bala, por munição, por arma de fogo. A Bala aqui, neste caso, neste texto, é a própria extensão do corpo do predador; a extensão dele, corporificada, transformada num objeto mortal, que é a Bala.

¹⁰⁵ O empate era o enfrentamento. Ele sabia que naquele determinado dia, ia haver uma grande derrubada de árvores. Já existia um grande movimento, que ele mesmo começou e foi contaminando; e tinha a questão do partido (ele era petista), era uma das referências desse período, desse primeiro momento do PT; e todo esse trabalho de formação política e tudo, que o tornou como referência, como liderança, nessa tração de defesa da floresta. Outras pessoas também começaram a aderir e formou-se um pequeno grupo de resistência. Então, quando eles sabiam que, em determinado dia, hora e lugar, ia haver a derrubada de árvores, um desmatamento, eles reuniam um grupo e iam empatar. Por isso que é “empate”.

Cena 2: A Bala. “De regresso para casa, Chico é atingido por uma Bala” (FREITAS, 2003, pág. 20). Chico Mendes foi morto, em 1988, no trajeto para o banheiro, que ficava do lado de fora (no quintal) de sua casa, em Xapuri, no Acre. E mesmo tendo proteção policial, de nada adiantou, pois no momento em que ele saiu (à noite) para tomar um banho, foi alvejado por balas; por pessoas que estavam “por dentro” de todos os seus movimentos. Pessoas que ficavam, portanto, de tocaia, esperando o momento oportuno para executar o serviço. Pelo que se sabe, os policiais estavam jogando cartas na sala; quando ouviram os disparos, correram para lá, mas ele já havia sido atingido. Na verdade, questiona-se até os dias de hoje: que proteção policial havia? Se tal fato aconteceu, é porque a proteção foi falha! Talvez nem existisse, de fato, tal “proteção”.

“Candeia, barulho, mergulho, mergulho! Caboco não berra, de borco na ferra” (FREITAS, 2003, pág. 20). A luz da Bala (da arma de fogo) encandeia o olhar de Chico. Impede a sua visão. Vem a queda no chão. E aí o caboclo nem mesmo emite um som. Cai de borco, de bruços, na terra. Sua vida lhe é roubada. “Raio de cegueira, gastura, canseira. Chumbo, desatino, sangria sem jeito. Cardume no peito. Belo, Bel de sino. Menino de novo, de novo menino. De novo, de novo, menino, menino” (FREITAS, 2003, pág. 21). Chico não pode ver os criminosos. Eles estão escondidos, na escuridão da mata. De novo menino, ele volta para a terra, de onde veio. Do pó vieste, ao pó voltarás! O bel do sino: a ascensão aos céus? Os anjos o recepcionam? Metáforas e mais metáforas, para demonstrar o quanto Chico Mendes era um sujeito ligado à terra; ligado à natureza, à sobrevivência das espécies. Então, ter a sensação de um cardume no peito, é a bala, que atravessa este peito? Seria esta, a sensação de receber uma bala no peito? Um misto de alvoroço de peixes, como que um cardume se mexendo, queimando, formigando...não poderia ser um formigueiro? Mas o cardume é mais amazônico! Está certo ele, o autor!

O Coro (deste libreto, que um dia será uma Ópera) descreve (metaforizando, sempre) o processo desse estado de morte (da emboscada), de Chico Mendes. Desde o impacto da Bala, até a queda, ao chão! E no meio, a comparação da Bala, sangrando no peito (sangria sem jeito), como se fosse um cardume de peixes; enfim, a morte! “Memória da fome. Foge, não pipila. Floresta fuzila. Bamboleio beco. Relâmpago teco. Capoeira cala. Barulho de Bala. Menino de novo, de novo menino; de novo, de novo, menino, menino” (FREITAS, 2003, pág. 21). A floresta fuzilou o Chico. A floresta se transformou num grande palco, onde homens, ocultos na escuridão, protagonizaram disparos e barulhos de Bala. Relâmpago: o fogo que sai da Bala, a faiscada de uma Bala. A Capoeira: uma área devastada, isolada, sem árvores (neste contexto amazônico, a Capoeira não é uma luta e sim uma área descampada, no meio da

floresta). E quem faz a Capoeira é o ser humano. É ele, o homem, que vai lá e devasta; e acaba com grande parte da floresta!

Cena 3: Os Pontos Cardeais. “A Morte aparece pela primeira vez, como uma bruxa em volta de seu caldeirão, de onde retira Chico aos pedaços, como se, em vez de preparar, desfizesse uma poderosa poção” (FREITAS, 2008, pág. 21). A morte de Chico Mendes, até mesmo para ela, a morte, parece ter sido uma coisa terrível! Neste texto, ela tenta dizer: não me comprometa! Eu só fiz o que me chamaram, para fazer! Eu fui convocada para fazer isso, mas, de verdade, eu não tenho nada a ver com tudo isso! Foram eles que executaram. Foram eles que atiraram, com um objeto que faísca, que encandeia! E agora, na minha mão, diz ela, “*só resta um punhado de luz*”. A Luz de Chico, que, naquele momento, ela está levando, mas pensa em trazer de volta à vida. E, indignada, ela diz: “*ninguém me cate mais algum Chico*”. Vocês chamaram, vocês quiseram, eu vim. Mas com pesar. Mas, enfim, ela é a morte; e foi invocada, pelo próprio homem. Mas, na verdade, foi uma coisa arbitrária; e a própria morte reconhece. E resolve então, de alguma forma, desfazer o mal feito:

Aqui desfaço e então desdigo e assim dispenso o que pensado e dito e feito foi, e além desmonto e lá destrincho e desintegro ossada, couro e chifres desse boi; adeus – não tem mais eu, nem tu, nem nós, nem meu; na minha mão só resta um punhado de luz, ninguém me cate mais algum Francisco, nas dobras da minha capa, capuz; morreu, derreto o cabra em doze, em onze, em dez, em nove, em oito, em sete, em seis, em cinco, em quatro, em três, em dois, um tico e ainda grito “vote” e depois balbucio e por cima resmungo e rezo: Credo em Cruz! (FREITAS, 2003, pág. 22).

A vida, é a *anima*! E a parte material da vida, é o corpo! Foi a porção da vida, portanto, que deu *anima* para aquele corpo, que agora a morte precisa desintegrar a ossada, o couro, a carne, para desfazer o que foi feito de maneira errada, precipitada. “Barro amassado com água, no fogo do sol; veneno debaixo da língua, trouxinha de folha de abiu” (FREITAS, 2008, pág. 22). Feitiço é, com toda a certeza, este preparo. Uma alquimia feiticeira: veneno debaixo da língua, como se fosse um voduzinho, um bonequinho, feito de barro. O veneno, simbolizando a morte. Trouxinha de folha de *abiu* (esta, uma fruta da região amazônica, que gruda os lábios, veda a boca, quando se come), é, sem dúvida, uma significação inteiramente cabocla (afro-indígena-cabocla). Agora, ele é somente um barro queimado, amassado com água, queimando no fogo do Sol. Volta-se àquela história bíblica, da criação do homem: do pó foi criado, ao pó voltarás; o homem foi feito do barro, criado por Deus.

“Serpente no fim do espinhaço, tremores e febres e frio; suores e sonhos e seivas, segredo na dobra do rio; os membros, a boca, desejo, lembranças de rendas, anáguas; de que

vale agora a fortuna, as pistas, os rastros, a mágoa” (FREITAS, 2003, pág. 22). “E o sopro gelado da vida, nas veias geladas do Cabra?” (FREITAS, 2003, pág. 22). O espinhaço é a coluna, que é uma reta, na vertical; ela tem uma malemolência, tem as articulações, tem as vértebras, uma articulada na outra. *Tremores e febres e frio*: deve ser mesmo este, o processo de morte! Ele sendo alvejado, tudo acontecendo, ele impactado; ao perceber, em milésimos de segundo que tinha sido alvejado...e que vai morrer, em questão de minutos; e neste momento (é bastante falado isso), toda a sua vida passa, rapidamente, em sua mente, como um filme. *Segredo na dobra do rio*: nunca se sabe, de fato, o que está pela frente (ou por trás), da curva de um rio. O que é que tem lá? Pois, quando chega-se em um determinado ponto, logo em seguida já se vê outro ponto, no horizonte. Então, o que existe, na dobra de um rio? E o rio também lembra (ou pode lembrar) uma serpente: um rio serpenteado, com os movimentos semelhantes aos de uma serpente. No caso da estória de Chico Mendes, a dobra do rio poderia significar, também, alguém à espreita, esperando o momento oportuno para matá-lo. Foi no quintal de sua casa, mas bem poderia ter sido na curva do rio. E aí há sempre o sentido da armadilha, do inesperado. E ele tinha esta consciência de que estava sendo perseguido e ia ser pego, mais cedo ou mais tarde; e de uma maneira traiçoeira!

E assim Freitas vai falando, decantando, destrinchando, todo o processo, através de novas metáforas; falando sempre dessa relação, da natureza com o estado de vida, com as sensações: a veia já está gelada, a veia já congelou! Ou seja, ele já perdeu a vida! Chico Mendes era um homem rico, sim, porque estava preservando a natureza. Na realidade, ele estava defendendo a possibilidade de permanecer na terra, que é a grande fortuna para um homem do campo. Era o direito que ele tinha para com a terra, de cultivar, de proteger. Esta, sim, era a grande fortuna dele. Estar dentro de uma floresta e se sentir responsável por ela; e ter a clareza de que ela, em pé (de pé), significava uma grande riqueza, para a humanidade. E ele perdeu a vida por ela. Mas, e agora? De que vale a natureza preservada (a natureza está sendo preservada?) se a vida dele já não existe mais? O sopro gelado da vida chegou, para ele! A morte, irônica, continua falando:

No tacho só vejo a mistura de barro solvido com água; faço essa partilha, pura brincadeira, sem pejo ou remorso, dom de feiticeira. Reparto o monturo, numa gargalhada, quem me reconhece treme, não diz nada; pó ao pó mais triste, águas de Igapó, fogueiras extintas, silvos de dar dó; uma para o norte, duas para o leste, três para o oeste, quatro para o sul; quem soletra a sorte que eu não tenho idade, decifra meu nome, cinco letras: morte! (FREITAS, 2003, pág. 23).

Silvo é um som, um chiado, uma onomatopeia, enfim, da cobra (do animal cobra). *Água de Igapó* é uma água lodosa, nunca se sabe o que tem ali, embaixo dela. É algo que pode vir inesperadamente, que pode surgir a qualquer momento, assim como a dobra do rio. Assim como o fogo, de uma arma, que encandeia e cega. Chico Mendes estava cercado por todos os lados, vivia sendo acuado; e já havia sido jurado de morte, tantas e tantas vezes. Estava, portanto, em condição de vulnerabilidade; tanto que, quando chegou nesse estado, o ministério público concedeu a ele “proteção” policial. Os pontos cardeais (que é uma simbologia geográfica, do lugar) zoneados, delineados pela morte, portanto, podem estar representando o cerco que se fechava, sobre ele.

E agora, a morte vai transformar Chico Mendes nos quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar! Sem o ar, o fogo não existe. Eles são muito entrelaçados. A terra também tem uma forte relação com ar; sem o ar, a terra não é fértil. A água alimenta a terra; a terra é alimentada pela água. E a água também precisa do ar: um rio sem ar, sem oxigênio, não tem vida! A água apaga o fogo, que, por sua vez, queima a terra. Todos os elementos, enfim, estão encadeados. Um precisa do outro. E eles precisam estar afinados, para que tenha harmonia e equilíbrio, na natureza. A morte transforma Chico (nesse texto de Walter Freitas), portanto, em uma “entidade” que está em todos os lugares, materializado nos quatro elementos. E ela, a morte, estará sempre ao lado dele, nessa jornada, nessa fluência, nesse novo processo de existência do seringueiro, onde ele se torna a própria essência da vida.

No ato 1, Chico desperta aos poucos, transformado em água. A morte, tentando dominá-lo, apresenta-se a ele como a senhora de tudo, a dona do mundo, do pesadelo dos homens, das coisas ruins. Ninguém pode (nem deve) teimar com ela, pois se o fizer, se acaba, será o seu fim! E quando termina, começa. Todo começo, começa por ela. Este, é o ciclo da vida. Chico, finalmente, toma consciência de si; e diz à morte: “dobre caminho, dê-me passagem, vou ver o broto do que plantei: a seringueira já tem três dias que, nos empates, me descuidei” (FREITAS, 2003, pág. 26). A morte diz a ele que “empate” agora, é só ela quem faz e que ele deve segui-la pelo portal. Ele se apresenta: “meu nome é Chico; se desarrede” (FREITAS, 2003, pág. 27). Ela responde: “e eu sou a Morte; ponto final” (FREITAS, 2003, pág. 27).

Chico está, agora, sob o comando da morte. Ele só é alguém que existe por conta dela, num estado de morte. E o texto vai se desenvolvendo assim: primeiro ele será água, depois será fogo, depois será terra e depois será ar. No diálogo (ou briga) entre os dois, a morte elogia e Chico ofende: “Estrela de 5 pontas. Espada, urtiga, cruz. Astronauta sem paradeiro. Abismo, delírio, pus. Meu tempo é num sobressalto. Martírio, veneno, enxó”

(FREITAS, 2003, pág. 27). Ela finaliza: “Fenda de foice no tempo, me segues ou ficas só, em frente ao Portal Dourado pra sempre, adeus, nunca mais?” (FREITAS, 2003, pág. 28). Os dois ficam nesse jogo (duelo) de palavras, transformados em vários personagens, ao longo de toda a estória. Chico, perturbado, desequilibrado, entende que está em poder da morte: “ai, peça do meu destino, adeus, pra sempre, jamais; me leva num desatino, ferrolho, cagaço,¹⁰⁶ nó” (FREITAS, 2003, pág. 28).

A morte retempera Chico, transforma-o no elemento água e lhe dá uma missão: “és água, não Chico, multiplicarás!” (FREITAS, 2003, pág. 29). Ao mesmo tempo, transforma-se em “Poraquê”,¹⁰⁷ para acompanhá-lo. E começa a agir como feiticeira que é, ajeitando sua poção mágica, com muitos elementos da fauna e da flora amazônica: “encantes, torrentes, boiunas e cais; ferida, pereba, postema, rasgão, te lança contente, feroz rés-do-chão; e embaixo da folha da trama aguapé, eu mudo de pele, sou teu Poraquê” (FREITAS, 2003, pág. 29). Afinal, de tudo ela pode se apropriar: desde coisas que aparentemente dão medo, como a “boiuna” (a cobra grande) até às coisas normais, que não instigam nenhum medo, como a “aguapé” (uma folha, um tipo de vegetação que flutua na água) e costuma aparecer em áreas alagadiças. “*Encantes, torrentes, boiunas*”, refere-se à vida, aos mitos, às entidades aquáticas; os encantos das sereias, das Iaras, das entidades que tem a ver com a figura feminina; os encantamentos, a história do boto, que é também uma entidade, que está submerso, dentro desse universo aquático, enfim! “*Ferida, pereba, postema, rasgão, te lança contente, feroz, rés do chão*”. A água sempre sugere, também, a captura do peixe, dos animais aquáticos: joga o arpão, a lança, fiska, fere! O próprio Poraquê tem a estória da autodefesa, do choque, dos ferrões. O autor deve se inspirar, justamente, nessa cadeia de entidades, nas suas armas de defesa e nas suas fragilidades, porque sempre tem alguém que vai lá capturar, ferir, rasgar. Pereba, postema, rasgão, lembra as chagas, um estado de ferimento; faz, novamente, uma relação com a morte: rasga o cardume de peixes, no peito dele, queimando. Ele volta às metáforas, justificando o estado da água: um cardume se mexendo, uma fricção de tantos peixes, ali, naquela dinâmica.

No entanto, transformá-lo em água, que é um elemento vital para a vida, demonstra, mais uma vez, que ela talvez não seja de todo morte, de todo má! Pois que se arrependeu de ter levado Chico, porque ele continuou vivo na memória do povo amazônico, do povo que vive em luta pela terra. A morte não precisa ser má. A maldade está em quem a convoca, em

¹⁰⁶ “Cagaço” é uma expressão, na Amazônia, que significa um nó, complicado, nas linhas de papagaio (a pipa), brincadeira de rua; isto se torna, para os brincantes, um grande problema.

¹⁰⁷ “Poraquê” é o Peixe elétrico da Amazônia, em torno do qual construíram-se diversas lendas.

quem manobra, que planeja, que cria uma aura negativa, que cria intenções más, cria desejos maus, enfim! E vai a ponto de enfurecer, até o ponto de desejar a extinção daquela pessoa. A meta, então, é tirar aquela pessoa do caminho, aquela que está empatando alguma coisa. Mas não adianta; não adianta matar a irmã Dorothy Stang, não adianta matar o casal de ativistas ambientais, porque o movimento continua. A morte física não significa, de modo algum, a morte de uma ideia, daquilo que a pessoa deixou, plantou, como se fosse, realmente, uma seringueira (a seringueira a que Chico Mendes se referiu, no início, que ele havia plantado, mas nem acompanhou o crescimento dela). E assim, a ideia de proteção da floresta, que ele também difundiu, naquele lugar – inicialmente - e depois para o mundo, está plantada! E como a seringueira, que está em crescimento, a ideia também pode permanecer por muito tempo, por muitos anos, sendo cultivada (racionalmente) e permanecer viva, para essa manutenção da vida. Sendo assim, então, não adianta a morte ser convocada pelos fazendeiros, pelos latifundiários, pelos donos de terra. Porque a morte simplesmente leva a matéria, mas não o trabalho, não a memória!¹⁰⁸

É preciso, pois, entender que missão é esta, que a morte determina para Chico (enquanto Água), em “DeZmemórias”: “com a mina das fontes das cabeceiras e a voz das nascentes das cordilheiras, batuca na bilha suspensa em teu cós, o ritmo em queda das águas pra foz; repara, respira odores de mel e as dores do mundo, o amargo do fel” (FREITAS, 2003, pág. 30). É sabido que todos os rios surgem de uma simples fonte. Primeiro vem o nascer, o brotar das águas, que depois vai adentrando, caminhando, criando um percurso e se tornando caudaloso em outras áreas, em outros lugares, até se tornar um rio. Mas, inicialmente, ele é apenas um fio de água. Quando ela fala em “voz das nascentes das cordilheiras”, está falando, com certeza, da Cordilheira dos Andes, no Peru, que é onde nasce o rio Amazonas (que no Peru tem o nome de Ucaiali); quando entra no Brasil, seu nome muda para Solimões, mas quando encontra o rio negro passa a se chamar Amazonas. Ela também diz a ele para experimentar os odores do mel - as dores do mundo - e o amargo do fel. Sim, pois que assim é, a própria vida! Depara-se o tempo inteiro com isso: o mel e o fel. Durante todo o percurso da vida.

Na Cena 7 (A Cidade do Grão), Pé-na-Lama, o Milionésimo, chega para tomar a cidade do Grão (seria o Grão Pará?), montado no espírito da Piramutaba e armado com um Bacamarte: “lá vou eu e já venho invocado contra a cidade do Grão; meu bacamarte mau-

¹⁰⁸ Jerusa Pires Ferreira, em “Armadilhas da Memória e outros Ensaios”, lembra-nos que o que fica ressaltado, no pensamento de Iúri Lotman, é que “de um modo ou de outro, a cultura se dirige contra o esquecimento” (FERREIRA, 2003, pág. 79).

humorado dispara igual meu coração, o espírito da piramutaba, meu navio de guerrear, já sitiou a casa de caba, ninguém sai, nem entra lá” (FREITAS, 2003, pág. 30). Ele continua: “quero unir o povaréu das vilas contra a cidade do Grão; Puraqué, bate o rabo na pedra até o Forte cair no chão; no espírito da piramutaba eu vim, desde Bujaru; escanchado, capitão de várzea, Limoeiro do Ajuru” (FREITAS, 2003, pág. 31).

Santa Maria de Belém do Grão Pará. Este foi o primeiro nome da cidade de Belém. Na verdade, começou com Santa Maria. “Belém” foi em homenagem a outra Belém, na Palestina, onde Jesus nasceu. E o Forte do Presépio (hoje Forte do Castelo), a fortaleza construída para defender a cidade dos invasores, foi inicialmente uma simples construção, feita de madeira e palha. Por este motivo, é que se chamou “Forte do Presépio”, pela semelhança com o ambiente do nascimento de Cristo. Juntando Belém e o Forte, a cidade, então, passou a chamar-se Santa Maria de Belém do Grão Pará. Somente depois é que os canhões chegaram ao Forte. No final do século XVII e início do XVIII. Belém foi fundada no dia 12 de janeiro de 1616, na primeira metade do século XVII. E neste início havia somente uma pequena fortificação. Aos poucos, ele foi ganhando ares de fortaleza, até ganhar uma arquitetura que, realmente, representava um Forte, estrategicamente colocado no lugar mais alto da cidade e voltado para a Baía, para o rio, que era, justamente, a porta de entrada da cidade. Ele tinha (e ainda tem), portanto, uma visão estratégica de entrada e saída, cujo objetivo era barrar a entrada de estrangeiros, principalmente os franceses, que eram a grande ameaça. Eles já haviam penetrado no Maranhão e tentaram fazer algumas inserções na Amazônia. Mas foram expulsos pelos soldados portugueses. Pela localização geográfica do grande rio Pará (que é o mesmo rio Amazonas), foi colocado o nome de “Grão Pará”.



Figura 170 – O Forte do Castelo (antigo Forte do Presépio), em Belém do Pará.

Pé-na-Lama do mangal, se apresenta como o Milionésimo moleque e quer invadir a cidade do Grão; quer arrancar a cabeça da cobra (da Boiuna de Tefé) da pedra da Catedral (em uma das lendas amazônicas, consta que ela está enfiada embaixo do altar da Sé) e diz a todos que (quem quiser) sigam com ele. Chico não vai e se despede dele, afinal, ele tem pressa e o Poraquê “*carece das fontes do Rio-Mar*”. Nesta passagem do texto de “DeZmemórias”, é possível que o autor esteja falando da relação dos índios com a presença portuguesa, na Amazônia. Porque o Forte do Castelo (do Presépio, na época), tornou-se símbolo de luta, contra esta presença dos estrangeiros em território Tupinambá. Já que foi uma presença que gerou atritos, desagradados e revoltas, por conta da exploração da terra, diante da possibilidade das riquezas – o ouro e a prata – na região.

Conta-se que, inicialmente, os portugueses conseguiram manter um contato pacífico com os índios. Mas, a partir do momento em que houve excessos, por parte dos europeus, isso gerou um descontentamento, que fez com que os índios começassem a se negar a acompanhar o colonizador português, para ir atrás dessas ditas riquezas – o tão falado eldorado amazônico! Com isso, eles acabaram sendo escravizados, obrigados e levados, à força, a percorrer os caminhos (adentrando nos rios e na mata) que levavam ao ouro e à prata. E é nesse período, também, que vem a coleta das “drogas do sertão” (já que os metais preciosos não foram

encontrados, inicialmente), que somente os índios conheciam e faziam uso. Eles, então, não se furtaram a ensinar para o europeu como usar as ervas da mata, da floresta, e qual a função, para que, elas serviam! E como eram eficazes (para doenças e muitos outros tipos de moléstias), além de ricos alimentos, acabaram por se tornar alvo de um grande comércio, de importação e exportação, também: o das especiarias! E quem conseguia obter estas informações e ensinamentos indígenas eram os Jesuítas, que tinham uma relação amistosa com os Tupinambás. Entretanto, com os excessos de violência e escravidão, por parte do homem branco, houve uma grande revolta dos mesmos Tupinambás, que tentaram invadir o Forte, em 1619. Mas, nessa tentativa de invasão, aproximadamente um milhão de índios foram dizimados. Quando se fala (na história do Brasil) das grandes revoluções populares, fala-se na “Farroupilha” (ou Guerra dos Farrapos), no Rio Grande do Sul; fala-se da “Sabinada”, na Bahia; fala-se da “Balaçada”, no Maranhão; e fala-se, por fim, da “Cabanagem”, no mesmo Pará; no entanto, não se observa nos livros de história (não se legitima) a invasão Tupinambá ao Forte do Presépio, contra as arbitrariedades dos portugueses (no início da colonização), como uma grande rebelião popular.

Os índios Tupinambás viviam no litoral amazônico, nas regiões próximas ao mar (Oceano Atlântico). E quando se encaminharam para atacar o forte, chegaram com o que eles tinham de armas: lanças e flechas! Mas o Forte estava preparado com soldados e suas armas de fogo. Resultado: quase todos mortos, inclusive o Líder (de nome Icamiba). Os que sobraram, evadiram, fugiram para o interior do mato, para o centro da floresta. Muito já foi dito que o índio é um ser que não se deixa escravizar, que não se deixa explorar. Este foi, então, o grande motivo do ataque dos Tupinambás ao *Cariua*, ao homem branco, violento e aproveitador; mas foi um acontecimento que lamentavelmente, fez com que fosse dizimada, quase que inteiramente, toda a nação Tupinambá. Esta, que é pouco difundida nos livros e na história, bem pode ser considerada a primeira, grande, revolta popular na Amazônia, ocorrida em 1619, três anos após a fundação de Belém, em 1616.

Quando o personagem “Pé-na-Lama” diz: “quero unir o povaréu das vilas, contra a cidade do grão...Poraquê bate o rabo na pedra, até o forte cair no chão...”, ele pode estar falando, também, da Cabanagem, que foi outro movimento que se espalhou, que se deflagrou nas pequenas vilas e povoados amazônicos. Os Cabanos eram os moradores dessas Vilas; os caboclos, pé no chão. Cabanos, porque muitos viviam em cabanas também, em pequenas palhoças; e representavam, assim, a classe pobre, marginalizada, da região, do lugar. E que, a partir dessa miscigenação (do cruzamento do índio com o branco), tornaram-se caboclos. E o Forte (do Presépio e hoje, do Castelo) foi um dos lugares de luta dos Guerreiros Cabanos. Foi

um conflito, gerador de muitas mortes, por certo, mas, neste caso, as armas eram de igual para igual; armas de fogo de ambos os lados. Foi, de fato, uma guerrilha urbana, ocorrida em 1835. E o Forte foi, portanto, o grande elemento, o símbolo aglutinador das rebeliões, das inconformações com a ordem estabelecida (com as ordens, mesmo que em épocas diferentes).

Ao falar na Boiúna de Tefé, que tem “*a cabeça enfiada na pedra, embaixo do altar da Sé*”, o autor, como já foi falado anteriormente, está se referindo à “Lenda da Cobra Grande”, ou “Boiúna”¹⁰⁹ que, quando se mexe, provoca desmoronamentos e/ou rachaduras na terra. A população de Cametá, no Pará, afirma, inclusive, que esta cobra vive próximo à esta região, pois que, quando ela se mexe, a cidade desmorona (esta estória foi criada pelos moradores de Cametá, por conta dos constantes desmoronamentos ocorridos na entrada da cidade; isso é fato: a beira do rio, a orla, é reconstruída sempre, por causa dos desmoronamentos causados pela força das águas do rio). Cametá também conta uma outra lenda, bem parecida com esta: a de um padre, que teve atritos com a população; e acabou sendo expulso da cidade. Contam que quando subiu no barco, exilado que foi, atirou (com revolta) suas sandálias no rio, na frente da cidade, e rogou uma praga: assim como as sandálias estavam indo para o fundo das águas, a cidade iria, também, afundar! Desde então, existem (nesta região), estas duas lendas, que procuram explicar a caída do barranco, da frente da cidade, que fica na beira do rio Tocantins. Na verdade, o que acontece tem a ver com um fenômeno natural, da terra caída. E também pela própria força do rio, pois, como está havendo um assoreamento no centro da cidade, está crescendo uma ilha, bem no meio deste rio, há bastante tempo; o suficiente para tomar proporções enormes. Neste caso, a corrente de águas, que é muito forte, se divide, se bifurca e vai solapando, invadindo, entrando na cidade. E o rio Tocantins, este que passa na frente de Cametá, é um dos afluentes do rio Amazonas.

¹⁰⁹ Esta lenda é melhor contada e/ou narrada no texto “Henereá, Lendas Amazônicas”, de Walter Freitas, que vem logo depois de “DeZmemórias”, nesta tese.



Figura 171 – Entrada da cidade de Cametá (no Pará), pelo rio Tocantins.

Cena 8: Os Fantasmas. Trata-se dos fantasmas das Lendas e Folguedos populares, que passam entre eles (na verdade, é a morte que faz questão de mostrar estes “fantasmas” ao seringueiro). Chico aponta para o Boi-Bumbá, enquanto o coro entoia uma Toada de Boi. Antigamente, era comum ouvir toadas que falavam de personagens tradicionais, ligados à história folclórica do Boi, como: o pai Francisco, a Catirina, e outros; em Manaus, Amazonas, as toadas sempre estiveram mais voltadas para a temática indígena, exaltando os rituais dos índios da Amazônia. Mas em Belém, no Pará, grande parte das músicas fala em estrelas, em lua, em sol, em céu, enfim: em corpos celestes, do universo! E na maioria das vezes, “a terra sempre treme”. E isso é curioso! Talvez seja por causa do batuque dos tambores! Seria isso? Porque a sensação que se tem, é esta, mesma! Que naquele momento está havendo um grande tremor, uma tremedeira, por conta da própria movimentação, da incorporação do ritmo e da dança, ali, percutindo na terra. Ou seja, é como se a terra, naquele instante, se tornasse um grande coro do tambor (dos tambores), onde as pessoas pulam, brincam...e tremem! Em “DeZmemórias”, de Walter Freitas, a toada também não fugiu dessa temática, mas o boi ficou triste, se escondeu:

Terra se tremia, já não treme mais, debaixo da lua, nos velhos quintais; meu boi sem capricho não se empina mais, na poeira braba dos meus estradais; não urra, nem torna, nem torna a urrar; pro dragão de Jorge, noite de luar; na campina escura, meu boi se escondeu; não estoura o gado, nem berra pra Deus (FREITAS, 2003, pág. 33).

A morte transforma-se em Jacaré e convida Chico para montar em seu lombo, que ela irá levá-lo até a gaiola do boi do lugar: “monte se quiser, Chico, mas cuidado, que é pra não bulir e ser atirado sem poder fugir, fora dos limites, fora do Portal, fora das veredas, fora do mangal” (FREITAS, 2003, pág. 33). Mas Chico não se conforma de passar assim e quer as estrelinhas, todas, para ele! Chegam na gaiola dourada, onde está o boi, e Chico o liberta; a morte diz a Chico para que pegue, logo, suas estrelinhas, porque o boi não quer ir e eles precisam fugir. “Chico arranca as estrelinhas de papel do lombo do boi e se lança com A Morte, para longe dali” (FREITAS, 2003, pág. 34). O Boi paraense (o animal, confeccionado artesanalmente) sempre traz esta representação, estes adornos de estrelas, de lua. Os brincantes fazem uso deles como enfeite. Um Boi sempre tem uma estrela na testa, por exemplo! Há sempre uma comparação com o céu, adornado de estrelas.

Cena 9: A Fortaleza do Rei Sabá! Chico e a morte, agora transformada em mulher, chegam aos domínios desse rei, onde a princesa está encantada. Chico descreve o lugar: “quanta estrela despenca no chão, pequeninos diamantes, uma galáxia na minha mão, quase uma esteira brilhante” (FREITAS, 2003, pág. 34). Pela descrição, por este cenário, com infinitas estrelas (onde a princesa dorme), o autor pode estar falando da Ilha de Algodoal; e a princesa, pode estar se referindo à “Praia da Princesa” (e tem também o Lago da Princesa), que fica em Algodoal. Este é, de fato, um lugar em que, quando se olha na linha do horizonte, tem-se a impressão de que não existe mais nada; quanto às estrelas, é como se estas estivessem todas no chão e tudo, estrela, céu, mar e homens, fizessem parte de uma coisa só; ali, naquele espaço mágico! A areia brilha na noite, como se fossem minerais. E ao ver o brilho do luar (a lua, quando está refletida nas águas do mar), consegue-se compreender o fascínio de “Naiá”, pela lua, na “Lenda da Vitória-Régia”.¹¹⁰ Mas é mais certo que o autor esteja se referindo à praia de Fortaleza, em São João de Pirabas, outro município do Pará, onde todos os anos realiza-se um culto (na pedra mística do Rei Sabá) às divindades afro-brasileiras e amazônicas.

A mulher (que é a morte, transformada) toda faceira, quer também as estrelas, para ela: “ah! Me enfeita um pouquinho, também; nos cabelos, no decote, me faz um colar de luz,

¹¹⁰ A Lenda da Vitória-Régia também será contada a seguir, em “Hanereá, Lendas Amazônicas”.

meu bem! U'as sandálias e um saíote” (FREITAS, 2003, pág. 34). É noite, mas Chico vê de longe, umas árvores e ao fundo, um céu escuro; então pergunta para a morte o que significa aquele céu negro, de Ipê! A Morte (a mulher) responde a ele que é “a Princesa, que ainda dorme encantada na praia malê, numa pedra grande, enorme” (FREITAS, 2003, pág. 34). A Princesa, que está encantada numa praia, é a filha do rei Sabá. E nesta praia (agora é Chico quem fala), os pescadores se vão pelo mar, “para sempre, para longe, vão-se para nunca mais voltar; não tem porto, não tem onde” (FREITAS, 2003, pág. 35). Um coro masculino (representando os pescadores), canta a tristeza das estrelinhas que naufragam, arrancadas que foram, do boizinho; e lamentam: “quem da praia pra sempre se foi, quer as luzes do caminho” (FREITAS, 2003, pág. 35). Sim, pois é sabido que os pescadores, quando navegavam (em tempos atrás), se orientavam pelas estrelas.

Chico quer lançar suas espirais, da nascente para o horizonte. A Morte (a mulher), entretanto, interrompe e diz a ele o que acontece, se ele fizer isso: “a Princesa nua espertará, com os pés firmes sobre o monte” (FREITAS, 2003, pág. 35). Mas os pescadores gostam da ideia: “e o vento de volta soprarás, nas esferas deste mundo e acharemos a rota do cais, no firmamento profundo” (FREITAS, 2003, pág. 35). Da nascente para o horizonte, porque ele é Água, não se pode esquecer este detalhe! E as galáxias espirais, refere-se a um grande grupo de estrelas. Devem ser as mesmas que ele pegou, do Boi-bumbá! Mas, enquanto os pescadores querem a luz, para seguir caminho, a mulher, ofendida, preocupa-se com os enfeites, com os adornos dela. Mas Chico não quer saber dos dengos da mulher e “lança as estrelas contra o céu” (FREITAS, 2003, pág. 35). Acontece então, o que a morte previa; e que se torna o segundo perigo: “ver na face da filha do Rei, os desejos, o castigo, a pele ansiosa pra fugir; as vergonhas, as vergonhas, e tocar a mão e a mão sentir onde ponhas, onde ponhas” (FREITAS, 2003, pág. 35).

A morte consegue ver a Princesa e diz que ela está de pé! Chico diz: “a pedra despenca e te seduz; os barquinhos se agigantam, a noite rasgada sangra luz, escuta: os vigilengos cantam” (FREITAS, 2003, pág. 37). Os vigilengos são os barqueiros, que fazem das vigilengas o seu equipamento de trabalho: para pesca, para o transporte! Vigilengas são canoas, feitas do tronco (cavado) de uma árvore. Chico convida a mulher (a morte) para ir com ele, num repente. Mas ela diz que é tarde, pois a morte já foi seduzida pela Princesa: “tarde! Os olhos dela já nos meus me devoram, me devoram; ela sabe as ilhas que perdeu; e eles choram, e eles choram!” (FREITAS, 2003, pág. 36).



Figura 172 – A Pedra do Rei Sabá, em São João de Pirabas (à esquerda) e o Lago da Princesa (na Praia da Princesa), na Ilha de Algodoal-Pará (à direita).

Chegamos no 2º ato, onde Chico é transformado em Fogo, pela morte: “ateia, pega, explode, toca, queima, alumiê” (FREITAS, 2003, pág. 38). E na cena 10, a morte transforma-se em Salamandra: “a língua se bifurca, faz duas direções; a pele vira casca e a casca crosta, remendões; eu viro Salamandra um pouco, cada vez, um dedo, dois, três unhas, quatro patas, cinco, seis” (FREITAS, 2003, pág. 38). E completa a sua transformação: “é pra bulir contigo que freme o coração, encrua, seca, murcha e míngua na palma da mão” (FREITAS, 2003, pág. 38). Segundo a mitologia grega, a Salamandra, semelhante a um lagarto, é animal que resiste ao fogo e, mais do que isso, tem o poder de apagá-lo. E, ao que parece, é como os Calangos, que se regeneram.

A cena 11 é a das “Fogueiras”. Na Idade Média, conhecida como “o período das trevas”, a igreja católica protagonizou as mortes de milhares e milhares de pessoas (principalmente mulheres, que eram consideradas Bruxas), na chamada “Fogueira da Inquisição”. Este é um fato cultural que marcou a história mundial. Mas a fogueira é também um elemento emblemático das festas juninas, famosas em todo o Brasil (e muito forte na Amazônia), embora sejam de origem europeia. E mais do que ser um símbolo marcante da Idade Média e das quadras juninas, a fogueira é, na verdade, um símbolo da humanidade. Porque, a partir do momento em que o homem descobriu o fogo (no período paleolítico), inventou o fogo, inventou também a cultura. E passou a representar esta cultura, nas paredes

das cavernas (na pré-história), através de desenhos. A cena das fogueiras, onde Chico já está transformado no elemento “Fogo”, começa com uma negra, melancólica, conversando com uma fogueira, no terreno vazio:

Esquenta a minha pele e o couro do tambor, sou assim friorenta à espera do cantor; o terreiro vazio, a noite que chegou, o vento marinheiro, estrangeiro, passou. Aquece os meus braços, mariita se atrasou; o sol desaparece e nada do cantor. Tá pronta a gengibirra, fumega o tacacá; a tia é tonta-tonta, de tanto rodopiar; braseiro no laguinho, fagulha pelo chão, acendeste o luzeiro, os reis, o escorpião. As moças já buiaram, nenhuma disse oi, secaram de ciúme, nenhuma disse oi; mas crepita assim mesmo, pra elas e pra mim, pra falta de mariita, pro tirador ruim; e lança as tuas chamas, no baque do tambor, marabaixo balança, não vem o meu amor (FREITAS, 2003, pág. 40).

Enquanto isso, os negros estão fazendo a festa, num “marabaixo”, folclore do Amapá: “tambor do fim do mundo, mar acima, marabaixo, remo, poço profundo, rio, laguinho, mar, riacho. Santíssima trindade, Santo espírito divino; as trevas da maldade, as maldades do maligno” (FREITAS, 2003, pág. 40). O “marabaixo” acontece na capital, Macapá, mas também no município chamado “Mazagão” e no “Curiaú”, que é uma área de quilombos, no estado. E o batuque continua:

Hoje é a quarta de murta, o ramo dos des’perados, galinho, vara curta, no mastro se alevantado; Raimundo Ladislau,¹¹¹ João Barcas, Julião nos campos, no perau; na hora da cortação, capoeira caiu, capoeira levantou; entrante mês de abril, mês de abril já se acabou. Bate, tambor do mundo, Mazagão, Curiaú profundo, mais profundo, maio, junho, julho azul; quem roda no terreiro, branco-azul no marabaixo, quem navega, derradeiro, rio, laguinho, mar, riacho; o mastro alevantado, menino, vem derribar, bandeiro encarnado, vem tempo, vem desbotar. Dia de foguetório, lá vem as horas despertas, as almas, purgatório, o céu de portas abertas; quem plantou mastro lindo e esqueceu da varrição, lírio roxo se abrindo, cinco folhinhas na mão (FREITAS, 2003, pág. 41).

O “marabaixo” é um ritual dos negros, com dança e batuque, onde os brincantes cortam o mastro e homens, mulheres e crianças vão apanhar a murta, dançando e cantando. Quando a música fala da hora da cortação, deve estar se referindo à hora em que vão para a lavoura, a hora do trabalho, de alguma cortação de cana! Essas manifestações folclóricas sempre fazem alusão ao trabalho; e os movimentos de dança, em geral, são inspirados nas repetições do trabalho. Um exemplo: o movimento da enxada, que é repetitivo, cadenciado,

¹¹¹ Raimundo Ladislau é figura tradicional do marabaixo, que ajudou a João Barcas e Julião, formar a tradição, mantida ainda com o maior rigor, em Macapá.

pode muito bem dar origem a uma dança, ou a um passo de dança. Esta descrição, portanto, não deixa de estar falando desse ambiente; uma representação cultural que revela trabalhos, práticas e relacionamentos.

A *Capoeira* é exaltada, como luta corporal tradicional, no “marabaixo”. A *Gengibirra*, bebida feita com cachaça e um tubérculo (uma raiz), é muito marcante na festa de Curiaú (onde vivem muitos negros). Maio, junho e julho são meses de grandes festas, de comemoração dos santos, de arraial, de comidas típicas; e são manifestações que reúnem famílias, amigos e membros das comunidades locais. E o *Mastro Alevantado*, é sempre simbólico! As frutas coletadas: banana, abacaxi e outras, até mesmo a macaxeira (que é um legume), são ofertadas para os santos – colocadas no mastro – para que nunca falte o alimento, para que haja fartura. A madeira, de que é feito esse mastro, é cortada da floresta, pelos homens. Deve ser um pau liso, bem definido, bem longilíneo, por isso ele é descascado, preparado e vem as mulheres e o enfeitam. Fazem então uma grande procissão com este mastro, até o lugar em que vai ser colocado, fincado. Neste lugar, ele finalmente é adornado de folhas, frutas e legumes: a oferta para o santo. Todas as pessoas do lugar participam, com tudo aquilo que produzem; e para completar, dando o toque final, é fincada a bandeira do Santo, que deve permanecer no mastro até o final da festividade.

E neste final, tem a descida do mastro, que é outro ritual. Na cidade de Cametá, homens e mulheres carregam o mastro (no final) e atiram no rio. Há lugares em que há a divisão entre o masculino e o feminino (é vedada a presença da mulher, em alguns rituais) e por isso são feitos dois mastros: um dos homens e outro das mulheres. Mas, hoje em dia, algumas localidades já admitem a participação da mulher; então, nesses lugares, ela também vai coletar a madeira na mata, ela também carrega e ainda enfeita o mastro; ou seja, os valores estão sendo revistos e as manifestações culturais sendo realizadas sob outros aspectos, onde a condição da mulher é respeitada, criando um espaço de igualdade de gêneros.



Figura 173 – Imagens do “Marabaixo”, no município de Curiaú, no Amapá.

A cena 12 é “A Queimada”. Nesta, a “*Salamandramalandraagourenta*”, como bem a qualificou Chico (agora Fogo), quer que ele derrube tudo, queime a pata do *Mapinguari*, das *Pixunas*, das *Cobras*, dos *Urubus* e dos *Anuns* e espalhe o fogo pela floresta. Chico está sendo atizado pela morte (Salamandra), mas ele não quer fazer isso! Pois sabe que pode destruir tudo. Enquanto Chico, ele sempre foi o protetor da floresta. Mas agora, como fogo, que sempre foi usado como elemento devastador da mata (e ele sendo o próprio), sabe que não pode se exceder. Não pode deixar que isso aconteça! No entanto, está sendo testado, provocado, pela morte. E ela o leva a fazer isso, mesmo contra a sua vontade, enquanto gargalha e vê Chico-Fogo se espalhando, mata adentro:

Príncipe da noite, manto de cetim, levantai ligeiro por sobre o capim; trepai no meu dorso, abalaremos já, ‘spertai as virtudes – caravançará; chamuscai a pata do mapinguari, queimareis comigo cada bogari; Príncipe sem rosto, cabas e piuns, maldizei a sina, a trilha, o tremedal, já cresceis imenso sobre o matagal (FREITAS, 2003, pág. 42).

Depois de ter queimado tudo (como Fogo), Chico se enfurece com o que vê. Um coro entoia o seguinte refrão: “ninguém desafie o poderio da besta; a fúria virada sempre pro amanhã; saiam do caminho as vozes da floresta, ela quer bater na porta de Tupã” (FREITAS, 2003, pág. 42). Ele então “reúne todas as forças de que é capaz e se atira, como uma imensa labareda, contra o céu” (FREITAS, 2003, pág. 42):

Lacraias, formigas de fogo, taocas, lacraus e tições, veneno, gogo de galinha, peçonha dos escorpiões; quem sobe comigo pros ares, arremete comigo pros

céus e inflama as nuvens sobre os mares, crave o ferrão no pé de deus; sucuri-do-bico-de-brasa, fogueirinhas de São João, saúvas que até criam asas e se perdem sem direção; ferreiro do confim do mundo, trinca no braço a têmpera, a tampa do vulcão profundo, amazonina fistula, incendiador vagabundo, garras amoladas, falcão; risca silencioso e imundo, uma talha na podridão; salamandirmãdamaldade, desolação, vento do sul, enterrem a metade do inferno na brecha da abóbada azul (FREITAS, 2003, pág. 43).

Numa passagem instrumental (da cena 14), ouve-se estrondos e tribulação entre os céus e a floresta. “Raios e trovões parecem ser a resposta à ira de Chico. Mas ao ver o que resta da mata, ele chora. Faz assim desabar sobre todas as criaturas destruídas um *Dilúvio* que, segundo lhe anuncia A Morte, deve durar 500 anos” (FREITAS, 2003, pág. 43). E o Coro entoa o canto: “o raio da ira se subverteu, troveja, rimbomba, da terra pro céu; já não é São Pedro quem rola tambor, camburão, brinquedo relampejador” (FREITAS, 2003, pág. 43). Um outro Coro, apenas de vozes femininas, entoa o canto da Chuva:

E arrebento as ribanceiras e enfureço os vendavais, incho as terras altaneiras, quebro pontes e pontais; entro pelas enxurradas, lambo as botas nos quartéis, desintegro as madrugadas, pingo nas rezas fiéis; eu concluo o sacrifício do fogo que se plantou, ponto final do martírio, nos trilhos que ele fincou; desenterro as vãs raízes e os fantasmas dos pajés, colho cadáveres, risos, que sobem como as marés; a bocarra engolideira, engolirei quem vier, vilas, cidades inteiras, homem, menino e mulher; filha de ódio com ira, tenho um fruto pra espocar: fogo-fátuo se retira no que me ouve roncar (FREITAS, 2003, pág. 45).

A cena 15 (500 Anos) só tem três personagens: A Morte, Chico e A Chuva. A Morte anuncia que Chico terá um terceiro perigo, para enfrentar. Diz também (a Chico) que quer salvá-lo das águas e resgatá-lo do fogo, mas afirma que “pra ser feliz na terra, caboco tem que penar e pra flutuar no vento, tem de saber flutuar” (FREITAS, 2003, pág. 45). E conclui: “quero te livrar do inferno, quero te salvar do mar” (FREITAS, 2003, pág. 45). Chico pergunta à Chuva, quantos dias, quantos meses e quantas luas ela ainda choverá; a Morte avisa que ela choverá quinhentos anos, no lombo do pau-brasil. Mas a Chuva responde (pelo Coro feminino):

Choverei de peito aberto sobre cinza e carnaval; sobre o país descoberto, sobre os trapos no varal; Chico, te enrola e te deita na lama, no lodaçal, mirra na várzea e na terra, por cima do bem, do mal; morrinho no som da palha, no batuque do quintal, ouve o vento uivando doido, por dentro do bamburral; senão se fecham teus rumos, pra sempre, adeus seringal, te conforma e me respeita, repete: és a maior! (FREITAS, 2003, pág. 46).

O fogo queimou a floresta! E saiu dele mesmo, Chico-Fogo! Ele, por sua vez, enquanto fogo, danou-se a chorar, diante da devastação. O Choro (ou a chuva) transformou-se nesse grande *Dilúvio*, que a morte falou que duraria 500 anos. Já se passam 500 anos do descobrimento do Brasil. Mas na Amazônia (que – é sabido - chove todos os dias), está bem próximo, mas ainda não chegou aos quinhentos anos. Sendo assim, como falou o próprio Chico-Fogo: quanto tempo, quantas horas, quantas luas mais, choverá na Amazônia?

No 3º ato, Chico se transforma em Terra. Na verdade, a morte é quem transforma Chico em Terra; e nesta cena (16) – A Terra Pisoteada – A Morte está frente a frente com Chico e se volta contra ele: “treparei nas tuas costas, até que não suportes mais, és agora a terra nua, eu sou um boi – para trás! Quem me tange são os Homens, com seus aboios e bestas, berrantes espantadores, estrondando na floresta” (FREITAS, 2003, pág. 48). É que a morte agora se transformou em Boi e ela mesma, se anuncia como o próximo perigo de Chico: “foge agora mesmo, Chico, belzebu deu de matar; sou eu o quarto perigo, que tu deves enfrentar” (FREITAS, 2003, pág. 48).

A cena 17 é a da Perseguição. É o Boi, que sai em perseguição a Chico. O Coro anuncia, nesta cena, devastação, morte, sangue derramado; ou seja, aconteceu algum assassinato, ou alguém foi ferido, ou foi a própria mata que foi ferida, enfim; algum conflito sangrento: “a mata espavorida afunda pelo chão, recua, entangue, cede, procura a direção; atrás do capim ralo, a noite despertou, na barra do horizonte, o dia ensanguentou” (FREITAS, 2003, pág. 48). E Chico-Terra sente o Boi lhe perseguindo: “O Boi me pisoteia, trote, tripas, tropel, tropeça em sete tocos, chifres e baba e fel bufam na minha cara, zebus, zambas, zangões, nas ancas espetadas, ferros, forras, forrões” (FREITAS, 2003, pág. 49). E na cena 18 (O Esconderijo), entra a Coruja, que ajuda Chico a despistar o Boi:

Cá no escuro o bicho não te pega, tá friozinho no oco do pau; eu te livro da brabeza cega, escondidinho no oco do pau. Já caiu a noite na floresta, mas o bicho tem um olho mau, vê tudinho o que presta e não presta, com a luz roxa de seu olho mau; e fareja, escuta, baba e sente, quando não, palpita o coração; aí pressente o coração da gente e haja pata escavilhando o chão. Mas aqui foi que fiz minha tenda, pequenina, doce, natural; ele ronda, ronda, ronda, ronda, mas não entra no oco do pau; anda logo, seu porqueira besta, hoje é festa no oco do pau, vem tudo quanto é bicho que resta na floresta, pro oco do pau; mas quando eu piar meu pio de guerra, é rasgar mortalha para o mal, nunca mais que esse bicho carrega a coruja do oco do pau (FREITAS, 2003, pág. 50).

Quando a Amazônia começou a ser povoada por fazendeiros vindos de fora, de outras áreas do país, estes passaram a derrubar a floresta para fazer grandes pastos, para criar

gado. O Boi, portanto, a partir dos anos 70, tornou-se um produto que passou a ser comercializado em larga escala, na região amazônica; e que, para isso, grandes áreas da floresta precisaram ser desmatadas. Com lugares descampados, não tem mais floresta; e tudo vai sendo limpo, pisado e afundado, com a terra. O Boi ajuda a pisotear a terra; então, planta-se capim, para alimentar o Boi. E assim, a floresta vai sendo substituída pelos grandes projetos de agropecuária (o grande *boom* da década de 70), que atraiu um grande número de pessoas da região sul e sudeste para a Amazônia, para com, suas máquinas poderosas (um maior desenvolvimento técnico e tecnológico) cultivar a terra (cavar, arar e plantar), o solo amazônico! E ainda se valer de suas riquezas. E ainda criar Boi, à mancheia.

O Coro então aparece em cena, meio que apenas para representar a paisagem do lugar: “pirilampos clareiam o céu, não tem nuvens, caíram os véus; manhãzinha, a lua vem, três estrelas caem tão bem; os cometas pulam no rio, cabeleiras no vento frio” (FREITAS, 2003, pág. 50). Duas cenas, nesta descrição, chamam bastante a atenção, por sua beleza e poesia: os cometas caindo (pulando) no rio e as três estrelas no céu; seriam as estrelas, as três Marias (novamente), que Walter Freitas tanto cita, em seus textos? Na sequência, A Morte se desvencilha do Boi e admite que era um boi *malsinador*, mas tenta se eximir da culpa, pois a Coruja reclamou a ela que Chico tremeu de horror e arreganhou “pra Satanás as porteiras, os vivarás” (FREITAS, 2003, pág. 50). A Morte desculpa-se:

Mas o coisa dialho, canin capa-verde, coxo, azucrim, pé-de-cabra, cafuçu, cão, indivíduo, cujo, tição que eu fui ele e ele foi eu, no negrume do bulzebeu, este fute mofino, mau mafarrico, diá, maioral desapegou de riba d’eu no horizonte, lasca de breu (FREITAS, 2003, pág. 51).

A Morte diz então, para Chico, que as prendas dele estão com ela. A Coruja procura alertar Chico que as prendas podem ser traiçoeiras, qual sucuri (a cobra); e A Morte manda que a Coruja se cale. Esta, apavorada, tenta acordar a floresta, pois sabe que está perdida: “barulheira, sapos e rãs, grilos, gralhas, aracuãs!” (FREITAS, 2003, pág. 51). A Morte faz Chico sonhar: “um sonho bom, um sonho mau, dorme e sonha no oco do pau” (FREITAS, 2003, pág. 51). Na cena seguinte (19), que é “O Sonho”, Chico-Terra fala com os Garimpeiros que, representados pelo Coro Masculino, sempre respondem a mesma coisa: “na cava de zabrundó!”¹¹² Chico conta o que acontece no sonho:

¹¹²Zabrundó” é um lugar!

Trêmulo, medonho, lamaçal, charneca, e a garganta seca, silêncio pesado, dentes estragados, quero dar um passo, levantar o braço, quem me dera um grito, sou pequeno e jito, saio mas não ando, ando mas não corro, corro mas não chego, chego mas não entro; e lá vem a truba, dez mil garimpeiros tão se aproximando, o carão crescendo, olho arregalado, barbicha de bode, cada dedo enorme, boca desconforme, mulher ou menina, essa, a minha sina; mira de trabuco, entre dois malucos, arrepio de medo, calafrio de febre; último minuto, escapulo ou luto, e é bala, bulício, fogo de artifício, prenda do demônio, foi esse o meu sonho (FREITAS, 2003, pág. 53).

Em flashes, nove garimpeiros conversam (cada um diz uma frase) e falam da relação com o trabalho, as mazelas do dia a dia, a mão inchada, calejada, pelo manejo da ferramenta: “areia, areia, abriu-se o chão. Um calo na palma da minha mão. Domingo eu me arranco pra lá. Tou perigando bamburrar. Rosa tem cheiro de alecrim. Aquela pedra era pra mim. Mais um golpe pra mergulhar. A porra não quer mais sarar” (FREITAS, 2003, pág. 54). Enquanto o coro masculino (de Garimpeiros) repete o refrão: “cava mais, cava mais”, os dois últimos garimpeiros concluem a fala: “parece que o céu vai cair. Parece que o céu vai sumir” (FREITAS, 2003, pág. 54). Chico concorda com os garimpeiros (fala como um personagem do sonho) e diz, também, que o céu está para sumir e para cair. E Completa: “nunca mais vai sarar, um gole pra engasgar; roubaram a pedra, sim, fedem a rosa e o alecrim; ninguém vai bamburrar, nem nunca mais voltar, escalavrada a mão, beija a areia do chão” (FREITAS, 2003, pág. 54).

O ambiente do garimpo é sempre muito tenso. Há o risco dos acidentes, dos desmoronamentos que ocorrem, nos barrancos (a chuva que cai e faz deslizar a terra); e, além do cansaço, da exaustão do trabalho, há também o risco de contrair a malária e outras doenças tropicais; e como se não bastasse isso tudo, são comuns as atitudes de traição, roubo e morte, o que faz desse, um lugar de constante competição, por parte dos próprios garimpeiros, que disputam o ouro encontrado. Freitas, o autor, metaforiza todo este discurso, por meio da fala dos personagens. Ainda no meio desse debate, Chico pergunta aos Garimpeiros (usando expressões de ofensa): “diga o nome daquela praga, aquela que some no ar; espantalho, gume de adaga, onde os anuns não vêm sentar” (FREITAS, 2003, pág. 54). Os garimpeiros respondem:

Quem be-a-baniu deste mundo as escadas de-o-do-céu, o vento ve-a-vagabundo, da cope-a-pa do chapéu, broto na grote-a-ta longe, onde brota-ve-a-va a flor, beija-flor que se-e-se esconde pe-a-para o beijo de amor. Quem apagou do abecedário as re-i-rimas da manhã, consoantes do calendário, vogais do acauã-cauã, a palavra que nós procura, pe-e-pe-pe-i-pi-te-a, qual se ce-a-caca mucura, em hora de fome braba; e quanto mais fundo

mais perto, e quanto mais perto ninguém, deserte-o-to no deserto, mais pra le-a-lá mais além (FREITAS, 2003, pág. 55).

A palavra que “*nós procura, qual se caça mucura em hora de fome braba*”, como está no texto, é a pepita! A Pepita de Ouro, que é tão difícil de encontrar! E porque, para estes garimpeiros, é tão difícil de chegar às riquezas e ter uma vida mais farta e de mais conforto? O texto acima, na fala dos garimpeiros, gira em torno dessa questão: da dificuldade de encontrar o ouro,¹¹³ e dos perigos que rondam esta descoberta. “*E quanto mais fundo mais perto, e quanto mais perto, ninguém; deserto no deserto*”, revela a incerteza (ou a não certeza) de saber onde está, exatamente, este ouro. Porque, quanto mais se cava, achando que está perto de encontrar, mais longe está! Entretanto, há algo que diz que está bem perto, então, cava-se mais, cava-se mais e cava-se mais! Então, é uma relação de longe e perto, o tempo inteiro. Há a esperança de se encontrar no próximo buraco, na próxima cava, daqui a um palmo, a dois; e parece que não acaba mais (deserto no deserto). É um jogo constante, enfim, de tensão e de emoção, em que os sujeitos se perdem naquela procura; e quase nunca acham nada! E Chico (Terra) chega a dizer aos garimpeiros para que digam o nome da proibida, da perdida. Aquela que está onde antes ficava uma floresta e que agora pode virar sertão. Um sertão árido, um descampado, um grande buraco, sem mata (somente terra), uma floresta desmatada, prestes a se tornar sertão.

¹¹³ Este assunto – a procura e/ou a descoberta do Ouro e da Prata – no tão cobiçado *Eldorado Amazônico*, é amplamente falado no texto “Os Escondidos de Deus”, que virá, nas próximas páginas deste capítulo.



Figura 174 – Garimpeiros em busca do Ouro...

A cena 20 é a “Desmemória”. Nela, A Morte se transforma em Bacurau (um pássaro) e se mistura em um bando deles. Chico vai se aproximando e o bando voa, mas um deles (que é A Morte) espera, pois sabe de quem se trata: “desse eu conheço bigode e cacho, brigou com a morte, voltou do tacho” (FREITAS, 2003, pág. 57). O bando de Bacuraus pergunta a ela como pode saber quem é ele: “mas como sabe do populacho, tanta da coisa, tanto esculacho?” (FREITAS, 2003, pág. 57). Ela resolve então, mostrar a eles sua verdadeira face: “é que sou tudo para o tal diacho, a própria morte deste muchacho” (FREITAS, 2003, pág. 57). O bando, apavorado, voa em busca de ajuda. “Chico começa a delirar. A Morte reassume o disfarce e voa em volta dele. Mas, inadvertidamente, cai em um alçapão” (FREITAS, 2003, pág. 57). Um Yanomami ¹¹⁴ está à espera da morte:

A flecha pronta, bicha ruim, já foi jogada contra mim; tem ponta de pedra de sal, praga do juízo final; tala, pétala de bambu, asa de perna de inhaçu; cruza

¹¹⁴ Para os Yanomami, *urihi*, a terra-floresta, não é um mero espaço inerte de exploração econômica. Trata-se de uma entidade viva, inserida numa complexa dinâmica cosmológica de intercâmbios entre humanos e não-humanos. Como tal, se encontra hoje ameaçada pela predação cega dos brancos (<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami>).

a floresta – cruza o que? Astros errantes vão dizer; a flecha aponta para mim, lateja os espasmos do fim, corta os atalhos siderais e o coração dos animais; rumoreja, astronave, um som; um som de tédio e de tom-tom, é feita de sombra e de quê? Astros errantes vão dizer (FREITAS, 2003, pág. 58).

Percebe-se que o Yanomami ferido (que descreve a flecha que o atingiu) já teve contato com o branco e tornou-se cristão, pois explica que “Conceição Imaculada” foi quem deteve a “flecha zangada”. O bando se acerca desse Yanomami, enquanto relata que o “bacurau de cara feia caiu nos alçapões” (FREITAS, 2003, pág. 58). A Morte se debate, presa no alçapão, enquanto trava um diálogo consigo mesma; ou seja, entre a Morte e o Bacurau! Neste diálogo, ela afirma que na hora certa, ela, a morte, estará em Corumbiara. O restante dos bacurais e o Yanomami seguem em direção ao local onde está Chico, que depois cai, desfalecido, nos braços do índio. Este, passa a fazer uma espécie de poção para curar Chico, que logo começa a reagir: “bebe deste raio de sol, ervas e cipós solucei, sombras da floresta bonzai, no meu coração, pedra azul; banha a cabeça de manhã no sereno-lágrima-e-rum” (FREITAS, 2003, pág. 59).

A Morte pede que alguém a ajude: “alguém me proteja do mal, da inocência deste alçapão, das barras de ferro e final, do miriti desta prisão” (FREITAS, 2003, pág. 59). O Yanomami resolve, por fim, libertar a morte, abrindo o famigerado alçapão: “vai num galope pelas esferas, a imaculada te sorrirá; dispara a flecha que ela deteve, fecha meu tempo no maracá” (FREITAS, 2003, pág. 60). Livre, A Morte sabe que precisa ir para Corumbiara¹¹⁵ e chama Chico para ir com ela; mas antes, atende o pedido do Yanomami: dispara a flecha contra ele: “mesmo assim baila no contratempo, embriagado de lentos fins; e vira, morre lenda, mentira, lembrança vaga, Yanomami” (FREITAS, 2003, pág. 60). Na cena 21, já estão em Corumbiara e “enquanto as balas atravessam Chico, A Morte dança com os sem-terra” (FREITAS, 2003, pág. 60). O Coro descreve toda a cena:

A madrugada se calou, sabe de nada, amordaçou; os sapos na beira do rio e os assobios do vento frio; nenhum papouco pipocou, na madrugada do equador, nem onze balas, nem ninguém, almas penadas e seus trens, nem urros, berros, uivos, ais, na madrugada do jamais, terçado nunca tilintou no pandemônio do pavor; embiarias, madeira, nó, ermo, quebrada, cafundó, corumbiara – algum desvio fora do mapa, silêncio cai da amurada do navio; a memória dos arrepios, cheiro de pólvora e de cio, ninguém não sabe nem não viu, corpos ocultos nos gapós e a madrugada sobre nós; ninguém matou, ninguém morreu naquele breu, naquele breu, o dia nunca amanheceu, nem dia houve – a mão de deus riscou do tempo a nota fã, quebrou o passo do

¹¹⁵ Corumbiara é um lugar onde onze (11) *Sem-terras* foram mortos (massacrados) por policiais, em agosto de 1995, em Rondônia, Amazônia, Brasil.

compá, isso ninguém sabe do fim, fúria, forró, farra, festim; e a madrugada já não há, nem madrugada teve lá (FREITAS, 2003, pág. 61).

Walter Freitas, ao longo desse texto, vem apresentando todos os sujeitos envolvidos nesses processos - danosos – de luta e de resistência. Em primeiro lugar vem o Chico Mendes, enquanto um trabalhador rural (da floresta), nortista, seringueiro. Depois fala dos garimpeiros, outra classe de trabalhadores que também se lança para a terra, em busca de riquezas. E do mesmo modo que Chico, estes garimpeiros também vivem em constante estado de fragilidade, pois podem morrer a qualquer momento: seja por um desmoronamento de um barranco, por um acidente de trabalho, ou uma doença que os acomete, de uma hora para outra. Surge mais um sujeito: o Yanomami, que também entra nesse processo como outra vítima dessa correria, dessa busca pela riqueza e/ou pela depredação da floresta. E por fim, vem o “Sem Terra”. Mais uma vítima desse processo desesperado. E desesperador. É que a morte de Chico Mendes simboliza, tem semelhança, também (de certo modo) com a perseguição aos “Sem Terra”, por estes estarem sempre na mira dos capangas dos donos das terras, donos das fazendas que eles invadem. E por isso vivem sendo perseguidos, efetivamente!

E assim o autor vai descrevendo os cenários desses ambientes tensos, descrevendo as circunstâncias e as condições de vida a que estes sujeitos estão submetidos: o desconforto, o perigo, a noite (“*naquele breu, naquele breu*”) que parece nunca ter fim, que se alonga; e o dia, que nunca chega. No caso deste acontecimento em Corumbiara, há uma clara descrição de opressão, de morte, de massacre, de pavor (*a memória dos arrepios, cheiro de pólvora e de cio*). Mas, apesar da situação extrema de dor e de tensão, há pequenos lapsos de alegria: “*forró, farra, festim*”. Entretanto, no final, ninguém sabe de nada! Ninguém viu nada! Nem madrugada teve lá! Até “*a mão de deus riscou do tempo a nota fá*” e quebrou o compasso. O compasso do tempo.



Figura 175 – Tribo Yanomami; e “Sem-terras” no acampamento, em Corumbiara.

Passando para a cena 22, Chico vai estar na “Nação dos Homens sem Cu”. E os personagens, além de Chico, são: A Morte - que se transforma em Metaré, A Índia, A Nação e o Coro. Chico, que no final da cena de Corumbiara despencou para o fundo da Terra, mas arrastou A Morte com ele, diz: “pro umbigo da terra, pros confins do abismo, arrasto comigo quem quer me arrastar; seguro na trança comprida da velha, no cabelo branco, crespo e sarará” (FREITAS, 2003, pág. 62). A Morte responde: “larga mea rodilha tecida no jeito, untada com banha gró, de peixe-boi; a barra da saia que rodei agora, me preparei toda – foi bonito, foi?” (FREITAS, 2003, pág. 62). Mas Chico quer logo que a Morte se transforme em Metaré: “anda, anda, anda, joga fora a casca grossa, de calango; vira Metaré, que já vejo o povo da nação sem eira cheirando a comida, sem chefe ou pajé” (FREITAS, 2003, pág. 62).

A Morte então, transformada, vira herói de cultura dos índios Ticuna: o Metaré! E quando chegam na “Nação”, ela percebe que há muita caça e pesca! Há muita fartura de alimentos e ela se dana a comer. Uma índia quer imitá-la, mas não pode, pois não tem como botar a comida para fora, depois. A Morte, mesmo assim, instiga a índia a comer: “é ponhá na boca, sair mastigando; mastiga, mastiga” (FREITAS, 2003, pág. 63). A índia come e engole, mas os outros índios entram em alvoroço: “e agora?”, dizem eles. E A Morte dá a ideia: “só fazendo um furo por trás da cunhã” (FREITAS, 2003, pág. 63). Em falas sucessivas, toda a Nação quer espetar a índia, com um bom espinho de *tucumã* (um fruto do *tucumãzeiro*, de cor vermelha e polpa deliciosa). Mas é Metaré que “se apossa do espinho e espeta a índia na bunda. Do furo começa a sair muito vento. Os outros índios começam a se espetar uns aos outros e, livres do empecilho, correm ávidos para os alguidares de comida” (FREITAS, 2003, pág. 64). O Coro canta como seria uma nação inteira, de “Homens sem Cu”, e ainda lista todos os nomes e apelidos possíveis:

Fiote, finfa, foba, fiofô, tem tantos pseudônimos o ó; anel de couro, ratifurineide e todos tem o seu – mendigo ou lady; alvado, velho, viegas, fueiro, o azar do mundo não distingue cheiro nem cor, nem credo, título, soçaite, seja olho cego ou arigó ou flight, rosca, buraco, reto, Zé-de-quinca em toba alheio, moça, não se brinca; imagine então o estrupício de um treco: uma nação inteira sem caneco, sem boga, lorto, pivide, brioco, em torno da fartura, do sufoco, não pode comer, cheira e paga o preço; sem ás-de-copas, sem curico ou ceço, furo, furico, oritimbó, buzico da fome aterradora sem penico, dentro da terra, sem manhã azul e sem roscofi, sem ânus, sem...cu (FREITAS, 2003, pág. 63).

O vento forte, causado pelos furos feitos nos índios, se transforma em um tufão, e “atira Chico e Metaré de volta para a superfície da Terra” (FREITAS, 2003, pág. 64). Entra na cena 23 (O Vento), onde A Morte, dessa vez, se transforma numa Folha Seca. O Coro anuncia a transformação: “vento, vento, vento, que sopra de fora, que sopra de dentro, do oco da terra, das minhas entranhas, nessa direção, leva junto A Morte de cara mudada, murcha, transformada, largada no vento, vento, vento, vento, furacão” (FREITAS, 2003, pág. 64). A Folha Seca (que é A Morte transformada) avisa Chico que ele será transformado em Ar: “Chico, assim se fecha nosso descaminho; Chico, assim termina nosso vaivém; serás o elemento acerca do mundo, no abismo profundo, nas nuvens além” (FREITAS, 2003, pág. 64). E completa a transformação: “corre pela Terra, sustenta o planeta, a esfera atirada nos vãos siderais e arrasta contigo meu nome fingido, meu corpo moído pra sempre, jamais” (FREITAS, 2003, pág. 64).

No 4º e último ato, Chico já está transformado em Ar, na cena 24 (O Solimões). Ele convida a Folha Seca para viajar com ele; pergunta a ela se consegue ver o Solimões (que corre dos Andes para o Mar), lá embaixo. Ela vê e ainda percebe que alguém acena para eles, tanto na ribeira alegre, como na ribeira triste, do rio, que está agitado. Os dois querem saber o “porque” de tanta agonia e de tanto furor. O Solimões responde e conta a sua dor; conta a eles a estória que carrega para cada porto e para cada vila:

Enviei os meus gaiolas, aprontei minhas canoas, despachei todos os cascos e todos os popopôs; me lancei nas próprias águas, dei as notícias aos peixes, espalhei todas as brisas, soltei no vento o fedor, pedi a todos os homens que me levassem consigo e anunciassem o que digo, a anunciação da dor; um homem bom foi traspasado pelo ódio, nada mais; é a história que carrego para cada porto e vila; quero romper as cadeias dos limites do meu cais e chegar à foz do tempo, transformado em muito mais (FREITAS, 2003, pág. 66).

Na Amazônia e, principalmente, nas regiões ribeirinhas, as notícias chegam é pelo rio, mesmo. “*Romper as cadeias dos limites do cais*” significa, realmente, levar para mais longe ainda, estas notícias. “*E chegar à foz do tempo, transformado em muito mais*”, ou seja, ele quer mais é que a notícia se espalhe; que o vento a leve para bem longe. E a cena 25 é exatamente “A Notícia”. Nela, A Morte transforma-se em dois animais, duas aves (da região amazônica) de grande porte: Urubu-Rei e Gavião Real! Chico estremece, pois pressente o sexto perigo rondando.

Urubu-Rei é quem primeiro convida Chico para voar com ele: “vento louco, vem comigo, longe do espelho veloz; afiadas, duras unhas laceram-te a carne, eu sei, vem comigo sobre as copas, aos ninhos do Urubu-Rei” (FREITAS, 2003, pág. 67). E Chico pergunta ao Urubu-Rei porque quer levá-lo com ele: “e que garras ferem-livram o homem de ver e chorar a própria face polida nas águas do rio-mar?” (FREITAS, 2003, pág. 67). Depois vem o Gavião-Real (A Morte) e também convida Chico para ir com ele (ela): “e daqui mais alto ainda, foge comigo pros ares, pras montanhas e os lugares onde só eu já pisei; penas azuis e cinzentas, barreladas contra o mal. Vento, vem, sobe comigo, segue o Gavião-Real” (FREITAS, 2003, pág. 67). Mais uma vez ele pergunta: “mas que leves asas livram o homem de ver e chorar a própria face polida nos espelhos do rio-mar?” (FREITAS, 2003, pág. 67). Então Chico se dá conta do que está acontecendo: “é minha morte cigana, que o rio lança contra mim; no grito das andorinhas, dos espantos e do fim” (FREITAS, 2003, pág. 67). A morte (agora como Morte, mesmo) o convence, finalmente, a ir com ela: “Vento, Chico, vem comigo, desce dos espaços frios, a primeira Água espera nas cabeceiras do rio” (FREITAS, 2003, pág. 67).

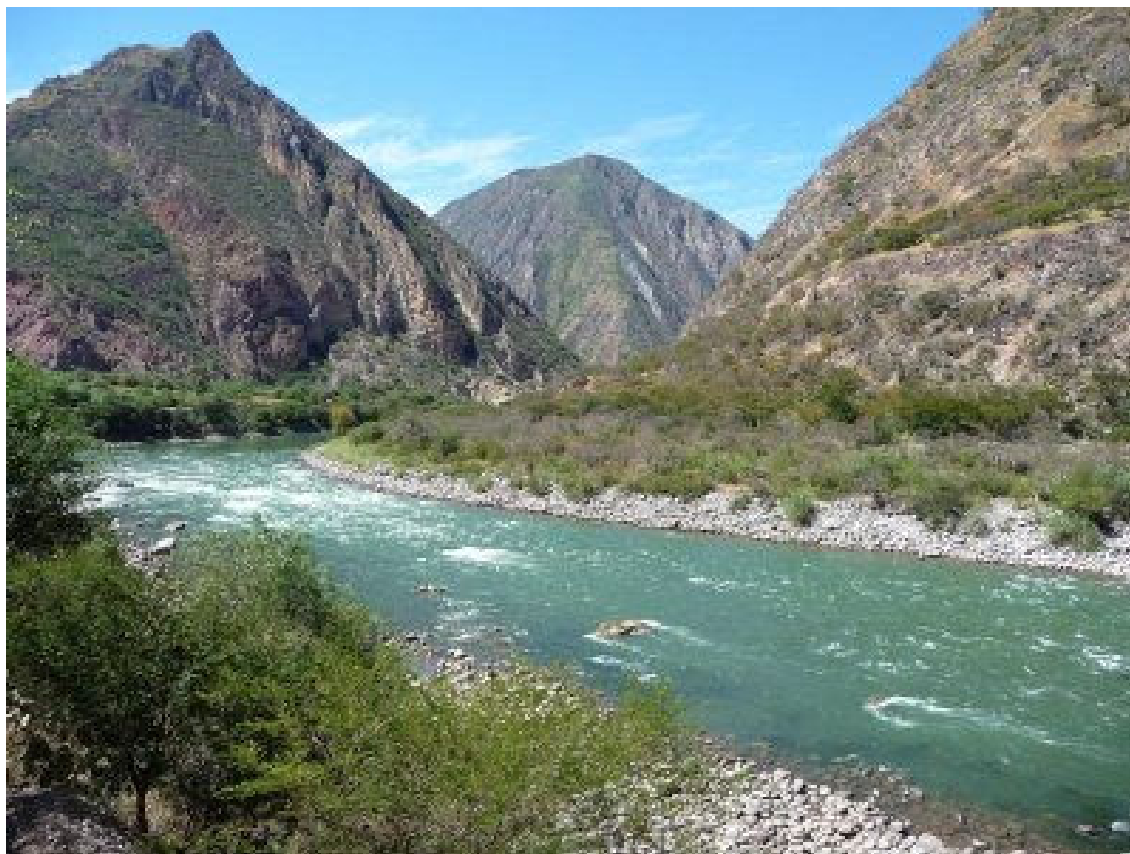


Figura 176 – A Nascente do Rio Amazonas começa na Cordilheira dos Andes – em seu percurso, vai mudando de nomes: Apurímac, Ucayalli, Solimões e finalmente Amazonas.

A cena 26 (O Retorno) começa com a viagem de volta para as cabeceiras à flor d'água do Solimões, que diz a Chico: “sim, me desdigo, tu vens comigo pras cabeceiras; em vez da foz, vê minhas fontes, vê meus tesouros, as cordilheiras correm pra nós” (FREITAS, 2003, pág. 68). A Morte agora se transforma em uma Arara e prega uma peça em Chico e no Solimões, fazendo com que o caminho seja refeito em dez anos. Nas cabeceiras, o Solimões entrega a Chico sua primeira Água, mas já não se lembra o porquê. “Esqueceu, durante o percurso, que um homem fora varado pelo ódio. Não sabe mais porque voltou ao ponto de partida ou porque partiu, um dia, dos Andes para encontrar o Mar” (FREITAS, 2003, pág. 68). A Arara (A Morte) então, sempre irônica e maldosa, relata como se deu este percurso da volta para as nascentes:

Sim, seguiremos e chegaremos às cabeceiras do Solimões, mas qual a pressa? Bote dez anos nessa viagem, pelos sertões; Chico não sabe, passou-se um ano, nem desconfia; dois já contei e os dois na frente, da Arara Negra, da feiticeira que me tornei; faço um repente, bagunço os anos, antes do quarto, foram-se três; e eles pensando, que se desdizem, depois do quinto,

pular pro seis (só mesmo rindo de quem se engana), sete, oito, nove e afinal dez (FREITAS, 2003, pág. 69).

Chico voltou para “A primeira Água” (título da cena 27), na cabeceira do Solimões. Para o início de tudo! Ele precisou ir de volta para a nascente, num caminho refeito em dez anos. Dez anos para trás! O caminho das DeZmemórias! Tanto, que o Solimões nem lembrava porque Chico precisava das ‘cacimbas’ (olho d’água) do rio-mar. E ‘tampouco’ lembrava porque teve que “inverter as torrentes, para as grandes águas reinventar!” (FREITAS, 2003, pág. 69).

Nesta cena, A Arara fala para Chico beber uma gota da água e encher a bilha, que está em seu cós. Ele obedece A Arara, mas tem medo. Quer saber com ela, que prendas ainda terá que pagar! Quer saber, também, o que resta do Acre, que um dia foi sua terra, o seu chão! A Arara resolve esclarecer a situação, para Chico: “estás pronto para o Mundo. Lava as dores, lavapés. Só tu ficas, vou voltar, já não posso, já não devo, já não quero mais brincar. O teu último perigo, vais agora desvendar: o tal broto, da tal planta, faz dez anos, lembrás, não?” (FREITAS, 2003, pág. 70). E o que sobrou da terra de Chico, diz A Arara, só ele é que saberá! Ele imagina: “dezmemórias, despedaços, despedidas, desvarios” (FREITAS, 2003, pág. 71). E ela complementa: “e delícias e suores e torrentes, calafrios” (FREITAS, 2003, pág. 71). Ele quer saber, agora, quem o espera, na tardinha em que ele chega, mas ela vai! A Arara não responde. Ao invés disso, voa com ele, se detém e aos poucos vai voltando a ser A Morte e ele (Chico), voltando a ser um homem: “nem mais terra, nem mais fogo, nem mais água, nem mais ar, és agora solitude e não deves me mirar” (FREITAS, 2003, pág. 71). Ele insiste em querer ver a face da Morte, mas ela o impede de se virar:

Tua guerra é naquela direção; já não sou mais A Arara, sou A Morte; sombra ou luz, feiticeira radiante, sob as dobras do capuz; e eis a mata onde pousas, onde restas, onde estás, onde mudas os limites, para sempre ou nunca mais (FREITAS, 2003, pág. 72).

A cena 28 (O Esquecimento) é a última – do texto e do espetáculo: “o homem caminha pelas veredas, no rumo do seringal. Some aos poucos, lento, na floresta” (FREITAS, 2003, pág. 72). “*Eis a mata onde pousas, onde restas, onde estás*”, é a memória de Chico, que ali permanece! E ficou, de fato, a ideia, a impressão de que ele continua andando pelos seringais. Em “DeZmemórias” ele voltou, mas não como homem, materializado. Voltou como a ‘entidade’ que continua lutando pela preservação da floresta amazônica. Voltou, através

desse texto¹¹⁶ de elevada densidade e riqueza, que traz uma gama de conhecimentos, que traz esse estado da cultura, da vida, pra dimensão da floresta; e que expressa o desejo de denunciar, de alguma forma, as perseguições a quem é vítima de tamanha ambição, de tamanha cobiça e de tamanha sede de poder.

Em pleno século XXI, ainda depara-se com esses crimes na Amazônia. Os “Coronelismos”, ainda tão resistentes. Walter Freitas, em “DeZmemórias”, fala nos 500 anos; e como muitos deles (os crimes) nascem há 500 anos, de repente, “um mero conto sibila como uma página da história”. Uma história que se repete: de índios (e negros e caboclos) que sofreram verdadeiro genocídio; e tudo por conta da terra, por conta das riquezas do Brasil. E no decorrer desses 500 anos, que vai para os 600 anos, ainda se vê a história contada numa outra dimensão, mas com o mesmo foco: a busca pela terra, a ganância pela terra, o afastamento das populações tradicionais da terra, em função de uma hegemonia, de algum detentor, algum rico proprietário, algum “dono” de terra.

Chico Mendes foi um homem que ganhou notoriedade (internacional) pelas ações que praticava - em defesa da floresta - e que tinham como objetivo “frear” a onda de violência que insistia em se instalar, na Amazônia. Então, quando os “matadores” sabiam que o mundo estava de olho naquele manifesto, em determinado dia e local, não havia tantas mortes. E isso foi ganhando uma proporção imensa. Ao mesmo tempo, enquanto muita gente - de outros países - sabiam do seringueiro, no Brasil poucos o conheciam, apesar de seu trabalho estar sendo desenvolvido há um bom tempo, no Acre. Muitos ouviram falar dele, na verdade, apenas quando foi assassinado. Mas a história dele é longa! E ele tinha esse mecanismo de criar esses vários elos com as instituições internacionais.

Inicialmente, ele começou sozinho; e aos poucos foi ganhando adeptos (através da história do partido, das instituições, ele foi aos poucos ganhando adeptos). Por isso é que sua luta, seus empates, acabaram se tornando um grande movimento, a ponto de começar a incomodar os latifundiários. Ele era seringueiro, mas sempre foi muito bem informado, inquieto; e procurava ouvir sempre as notícias do mundo, através das rádios internacionais. Com isso, foi buscar sua formação e instrução, através da igreja, através dos movimentos populares, sindicatos, através da pastoral da terra, enfim. E assim foi se agregando, se mantendo e se posicionando politicamente; e através de partidos a coisa foi adquirindo força,

¹¹⁶ Traduzir um certo setor da realidade em linguagem, transformá-la num texto, isto é, numa informação codificada de um certo modo, 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 (FERREIRA, 2003, pág. 75).

volume, e ele crescendo enquanto sujeito, enquanto agente desse processo de abastecer de conhecimento, de informação, que lhe dava um suporte, uma consciência crítica muito grande, capaz de ir para o enfrentamento (e muitas vezes sozinho, se preciso fosse). E, logicamente, nesse processo, com toda essa movimentação (que durou mais de 10 anos) ele foi ganhando notoriedade, cada vez mais.

É possível dizer que Chico Mendes representou, para o Brasil (e para a Amazônia), o poder da resistência contra a força. Porque, por mais que ele tenha morrido, ele era um grande líder, e foi por este motivo que o movimento perpetuou. Muita coisa foi feita, de lá para cá (desde 1988, quando morreu, até os dias de hoje). Houveram outros seguidores. Mais atitudes políticas. O movimento internacional, praticamente, exigiu que o governo brasileiro tomasse atitudes. Então, a resistência, aparentemente acabada com a morte dele, pelo contrário, fez crescer o movimento, porque junto com ele, haviam outras potencialidades, outros sujeitos que tomaram o movimento, que levaram adiante. E esse movimento dele se expandiu para outros lugares da Amazônia, não somente no Xapuri, no Acre.

E é interessante quando se percebe que aquele movimento (daquele homem) contaminou, alastrou-se, ganhou proporções. Ele morreu, mas crimes (que antes não eram punidos) passaram a ser punidos. Apesar do governo estar *mancomunado*, apesar daquele determinado fazendeiro estar ligado a um outro determinado político, que tinha interesses escusos para áreas que seriam beneficiadas, de alguma forma. Não acabou, logicamente, mas ganhou-se jurisprudência, com relação a novas leis. Novas atitudes foram criadas para combater esse tipo de crime. Sendo assim, a resistência continua. Chico Mendes é (e vai ser sempre) uma grande referência! Assim como a irmã Doroty Stang também se tornou uma referência, em outro lugar, em outro contexto. Mas ainda na Amazônia! E assim como o casal de extrativistas (Maria do Espírito Santo e José Claudio Ribeiro), mortos a tiros em maio de 2011, no Projeto Agroextrativista “Praialta Piranheira”, em Nova Ipixuna, no Pará, também acabaram sendo outra grande referência na luta pela defesa da floresta, pela preservação da natureza, enfim! Chico Mendes se foi, mas deixou herdeiros da resistência. É como falou Jerusa Pires Ferreira (2003), sobre uma tese de Iúri Lotman: “a humanidade, imersa em seu espaço cultural, sempre cria em torno de si uma esfera especial organizada” (FERREIRA, 2003, pág. 86).



Figura 177 – Chico Mendes, Doroty Stang e o casal de extrativistas.

4.2 – Hanereá, Lendas Amazônicas!



Figura 178 – A Amazônia, com seus rios, suas matas e seus mistérios...

Todos os mitos e as lendas (incluindo o(a) s da Amazônia) são um mistério, contam uma estória, são um outro lado da natureza que não se pode ver; porque está entre as folhas, está entre os sons, dentro dos rios, entre ruídos, ou embaixo de alguma coisa que não se pode ver, nem tocar; mas se pode imaginar, perceber, através de um vulto, ou uma sombra; é algo que cria *anima*! Em se tratando de floresta, há uma infinidade de entes, de seres sobrenaturais, de coisas e fenômenos inexplicáveis, situações que pulsam constantemente (num movimento incessante), no dormir e acordar dos habitantes de pequenas cidades do interior; e aqui falaremos, especificamente, de cidades que fazem parte da região amazônica! Ou melhor, Walter Freitas é quem nos levará, agora, para um passeio (na forma mais poética possível) por dezesseis lendas amazônicas.

A floresta amazônica é animada pela sua própria essência. E as estórias, os mitos que são criados e re-criados a partir do imaginário do povo caboclo, vem dessa necessidade de animar, ainda mais, a floresta! Pois que não basta só ver a árvore balançando; ela precisa balançar, porque tem alguma coisa que vai lá e mexe com ela; que vai lá e põe a mão nela.

Parece que é uma necessidade que se tem, de justificar o *por que* dos *porquês*! Porque é que a cobra é má? Porque é que passou um vulto por ali? Porque o pássaro assoviou? Então, esse imaginário compactua com a criatividade humana. Ele acaba fazendo com que haja, sempre, um mosaico de coisas que permeiam as tramas, as histórias. Histórias essas, que vem de tradições orais, de um povo que se comunica (ao longo dos séculos) através da oralidade;¹¹⁷ uma vez que, em tempos idos, eram ágrafos, ou seja, não usavam a escrita! E para se juntar à essa atmosfera fenomênica, natural, na Amazônia, ainda são agregadas sonoridades, músicas, visualidades, movimentos, gestualidades, textos. E aí já se trata de um trabalho de tradução!¹¹⁸ Que é exatamente o que faz Walter Freitas, em “Hanereá, Lendas Amazônicas”.

Toda escrita em versos e com a proposta de se transformar (quando for encenada) em Ópera, “Hanereá, Lendas Amazônicas”, traz um personagem principal: “Uánhã”! Um menino que, sempre acompanhado do povo de sua tribo (os índios Maué), é quem conduz a história, que começa assim: “os homens da Tribo Maué contam como um dia, em tempos imemoriais, deixaram cair e se quebrar a cabaça onde a Primeira Noite havia sido guardada pela Surucucu” (FREITAS, 2003, pág. 1). A narrativa mostra como a noite explode sobre eles, tudo se transforma e a tribo foge, apavorada! Nessa fuga é que as lendas vão acontecendo, entrando e saindo e 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 *Uirapurú*, para fechar a história” (BORGES, 2009, pág. 32). A narração (poética) da aventura de Uánhã, é feita pelos homens da aldeia:

Cai a cabaça de luz na soleira do sem-fim, estoura a treva-mastruz, sumo suor pus cauim. Tupã toca, com seu pé, o cabelo pixãim, picha na pele maué a cor da noite ruim. Um pedaço de cabaça desembesta contra nós, tempo no escuro-couraça, medo medonho no cós: trisca a fronte e fere, passa, lasca de tempo veloz, e perseguidora caça a perseguidora de Moz. Da cabaça pula o vento por riba da ribanceira. Rasga-Mortalha, agourento, costura a vida, parteira. A rede do firmamento vaga-lumes vão bordar, tantos, tantos, ao relento, poeira de luz no ar. O Sol tomba, cambaleia, tropeça no precipício, uma fagulha incendeia do fim do mar ao início. Toda a Terra pega fogo, tudo começa a girar, Tupã se esbalda

¹¹⁷ Estou profundamente convencido de que a história se conta, da mesma forma que os sonhos só existem verdadeiramente quando narrados. Somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem. À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção (ZUMTHOR, 2005, pág. 48).

¹¹⁸ De fato, se nos textos descritivos a informação, em geral, é determinada pela tradução, e vice-versa, a tradução é determinada pela informação; nos textos mitológicos, pelo contrário, dá-se uma transformação de objetos, e, por conseguinte, a compreensão de tais textos está ligada à compreensão dos processos desta transformação. Eles não estão se ocupando do mito como texto narrativo específico nem, portanto, da estrutura das intrigas mitológicas. Estão falando de mito como fenômenos de consciência (LOTMAN, 1979, pág. 132).

num jogo de não mais nunca acabar. E todo som, todo grito, penumbram fuça do cão, chilros, chiados, apitos estralam, ciciam não. Grasnados, gorjeios, urros, uivos, berros, silvos são segredos, erros, sussurros, desentranhados do chão. A cabaça trava, espera, suspensa no quarador: são quantos minutos, eras!, de silêncio e de pavor, antes que estrondo de fera sobre a linha do Equador, antes que exploda quimera contra a pele do tambor? Uma réstia de sol pende, dependurada no breu, dez bandeirinhas acende na linha reta do céu e estende cores, estende, ao vento, saias e véus, e resiste ao fim, contende na Praia do Macabeu. Noite, enfim, toda se tranca, fende e funde céu e mar, branca e preta, preta e branca, decide o rumo: lunar!, e quebra o remo, atravanca destinos, lemes e cais e confunde rio, barranca, peixes, homens – animais. A cabaça luminosa, aberta, se consumiu, apagou-se furiosa na fúria do mal-te-viu, asa azul de mariposa dobrada, nos colibriu, sete raios, assombrosa, a noite preta puiu (FREITAS, 2003, pág. 3).

Voltando a falar nas séries culturais amazônicas, citadas no Capítulo Segundo, vale a pena destacar algumas, em momentos do poema de abertura, apresentado acima. Começando com os objetos indígenas: “a *cabaça trava*”: ela se retém! “*Suspensa no quarador, durante eras de silêncio e pavor*”; e “a *cabaça, antes luminosa apagou-se, então, furiosa...e a noite preta puiu!*”. A cabaça é um fruto não comestível de uma planta e dela é confeccionada a cuia, pelos índios da Amazônia. Na culinária amazônica, Freitas apresenta, no poema, plantas e bebidas que são usadas como alimento: o *mastruz* é uma planta de cor verde, mas o sumo do mastruz tem uma coisa esbranquiçada; *cauim* é uma bebida indígena, preparada com a mandioca cozida. Na Fauna Amazônica também quase podemos ouvir (no poema), o som dos bichos: *grasnados, gorjeios, silvos, uivos, urros, cicios*. O poema também passeia por uma série cultural astronômica, pois que apresenta corpos e objetos celestes, do universo: “*soleira*” é o lugar de onde se olha tudo; na casa, é onde se protege do sol e da chuva! Então, a soleira do sem fim seria o lugar de onde se olha todas as coisas, para esse horizonte, sem fim? “*O sol tomba, cambaleia*”: aqui há uma descrição metafórica do por do sol. O sol descendo na linha do horizonte, dá a impressão, de fato, de que está caindo, de que vai entrando na terra! Uma *réstia de sol* pende: um filete de luz! “*Noite, enfim, toda se tranca...fende, funde, céu e mar!*”. Há mais séries culturais (desse tipo) presentes no segundo poema, que é apresentado quando ainda não havia noite na terra Maué: antes da cabaça se quebrar! Tem a *Noite, luas, desvios planetários, poente, vento. Delírios coruscantes*: seriam delírios brilhantes, reluzentes? O *Lusco-fusco* seria a hora crepuscular, o anoitecer, o momento de transição entre o dia e a noite? E é Uáinhã quem narra a estória:

Não há noite, não há sonhos, nem há medos, nem demônios; não há dores lancinantes, nem delírios coruscantes, não há febres, nem tremores, nem suores, nem pavores; não há luas, nem fogueiras, nem descanso, nem

canseira; não há sombras, nem folguedos, nem mistérios, nem segredos; não há rastros misturados, nem há mastros encantados, não há vultos na campina, nem maldade, nem neblina, nem a pele se retesa, nem a alma se amofina; não há pistas, nem tramoias, nem flagelos, nem jiboias; nem serpentes no terreiro, nem fim triste, fim certo; não há cercos à clareira, invasores, baladeiras; não há fugas planejadas, inimigos, bordunadas; nem desvios planetários, nem encontros solitários; não há rede, cão pequeno, nem cobreiro, nem sereno; nem fantasmas de navios, lamparinas e pavios; não há sina das idades, lusco -fusco, tempestades; Só um dia / sem começo; sem levante / só um dia; sem declínio / sem tropeço; sem poente / só um dia. Como flecha / que não parte; como vento / que não pia; como paca / que não foge, como arco / que não vibra; como ave / que não pousa; como palma / que não fibra como palha / que não teço; macho-fêmea / que não cria. E partindo / não retorna e piando / se arrupia; e fugindo / não escapa; e vibrando / me agonia; e pousada / desfalece; e fibrosa / não se fia; e tecida / não aquece; criatura, / silenciosa. (FREITAS, 2003, pág. 6).

Surucucu é a dona da noite! Uánhã, planejando ir ter com ela (a fim de conseguir a noite), pede à tribo Maué que reúnam presentes para levar para a cobra. A tribo escolhe os presentes, mas Surucucu recusa e pede venenos. Uánhã e sua tribo correm em busca dos venenos e ele entrega a ela, que os divide entre suas amigas, depois de ter agasalhado a noite em uma cabaça. As outras cobras disputam os venenos, em meio a uma grande algazarra! Uánhã consegue a cabaça com a noite, mas Surucucu o adverte que seu destino já está traçado e manda ele correr, pois tem muito chão pela frente! As cobras, amigas de Surucucu, também dizem para Uánhã se despedir, pois irão pegá-lo! Dizem para ele tentar escapular, mas elas nem se afobarão para persegui-lo, pois, pelo que ele deu a elas (os venenos), não demora e a morte irá pegá-lo. Ou seja, elas mesmas é que irão fazer isso! E quando o pegarem, ele irá sentir todos os presentes (os venenos) que deu a elas.

Quando a tribo Maué se reuniu para procurar os venenos e dar de presente à Surucucu, é mostrado, no texto, uma quantidade enorme de plantas, que fazem parte da série cultural¹¹⁹ “Flora Amazônica”: o “Bico de Papagaio”, o “Tajá”, “Aninga do Pará”, “Figueira do Diabo”, “Graveto do Cão”, “Comigo ninguém pode”, “Copo de Leite”, “Urtiga”, “Pau Pelado”, “Avelós”, “Pau de Bugre”, “Aroeira”, “Pinhão Roxo”, “Coró”, “Folha de Espirradeira”, “Purgante de Cavalo”, “Cinamomo”, “Aroreirinha Preta”, “Dedo do Diabo”, “Taoba-brava”, “Trombeteira”, “Maroninho” e mais algumas.

De posse das plantas, as cobras é que (entre si) reúnem todos os bichos peçonhentos (centopeias e lacraus) para preparar o “grande veneno”. A Surucucu recebe o presente de Uánhã, mas fala com naturalidade (pois é a natureza dela) para ele ir embora, que logo ele

¹¹⁹ As Séries Culturais são setores de linguagens (como já foi explicado anteriormente) que formam um conjunto levemente organizado.

será uma presa, logo ela irá atrás dele! E aproveita, também, para dar uma ‘cutucada’ no bicho homem: “quanto mal, quanta ruindade, nem euzinha faço melhor. Tua gente é toda maldade! Eu sou má, mas tu és pior. Não precisas desta cabaça, tens a noite no coração: toma, foge, te abala, passa, pela frente tens muito chão” (FREITAS, 2003, pág. 12).

Nesta primeira lenda, “A Origem da Noite”, a cobra (a Surucucu) é o animal que foi escolhido para ser o guardião da noite, que, por sua vez, está associada sempre (nas histórias amazônicas), à escuridão, ao breu, às trevas! E porque será que a cobra foi escolhida para tal fim? Será ela, de todos, o animal mais pavoroso, mais forte, mais pestilento? Porque é que ela tem esta representação de temor, de perigo, em várias culturas? E aí lembramos que ela não representa apenas o lado ruim das coisas! No próprio texto de Freitas, a Surucucu fala: “sou, sim, a dona da noite! Dona do bem e do mal!” (FREITAS, 2003, pág. 10). Ou seja, depende, na verdade, da forma e para que fins esta representação será usada. Exemplo: ela é usada como símbolo da saúde (e da doença), nas áreas da Medicina e da Farmácia, numa tradução que “do veneno se faz o remédio!”. Na cultura oriental, ela se transforma em símbolo da sapiência, da inteligência e do conhecimento. Então, não dá para se deter apenas na leitura bíblica, que institui a cobra como símbolo do pecado (a história de Adão e Eva), da traição e da tentação! Biologicamente, a serpente é um animal como outro qualquer, que tem a sua importância, na natureza. Mas que, como todos os outros animais, ela ataca para se defender, caso se sinta ameaçado(a). Na região amazônica, a “Boiuna” é a mesma da “Lenda da Cobra Grande”.

De volta para casa, Uánhã é forçado (pelos homens da aldeia) a mostrar a cabaça, com a prenda que Surucucu lhe deu. Uánhã quer abrir a cabaça, mas não sabe como fazer. E, na verdade, ele teme pelo que pode acontecer, se eles abrirem a cabaça: “tempo desembestaria, riscando a fronte, feroz; não mais vento, ventania, lascada, louca, veloz. O Sol, pelo precipício, despencaria no mar, tudo teria princípio, meio e fim, hora e lugar” (FREITAS, 2003, pág. 14). Os homens da aldeia insistem, mas ele argumenta: “quem quer uma contenda na Praia do Macabeu? A terra rubra, queimada, começaria a tremer. Rasga-Mortalha, por nada, nos faria estremecer. Só Tupã se esbaldaria num jogo de não ter fim, vida e morte, noite e dia, lado bom, lado ruim” (FREITAS, 2003, pág. 15).

De nada adianta os cuidados de Uánhã, porque os homens pegam à força e começam a passar a cabaça de mão em mão. É quando ela cai, se quebra, e a noite se fecha sobre os Maués, que exclamam: “A cabaça é luminosa, bola de fogo e luar, tem cheiro de flor cheirosa, barulho que faz o mar. Tem dentro uma sombra feia, tem dentro uma assombração! A cabaça zumbe, ondeia – soltou-se da minha mão!” (FREITAS, 2003, pág. 15). E a tribo Maué,

curiosa, pergunta então: “E trava a noite até quando, suspensa sobre o Equador?”¹²⁰ Depois rompe, como um bando, a calma do quarador” (FREITAS, 2003, pág. 15).

Uma vez liberta a noite, ouve-se assovios na escuridão; e logo a tribo Maué vai se dar conta da presença da *Matintaperera*,¹²¹ que assusta os curumins, com seus gritos e uma linguagem estranha e incompreensível: “É tatimarereparepera; asa noite de ca preta ida; algo coisa ou apassim’recida, num ’raterra pelasante inteira” (FREITAS, 2003, pág. 16). Ela quer dizer que: é Matintaperera, asa da noite preta caída, algo assim ou coisa parecida, num rasante pela terra inteira! Na verdade, ela está se apresentando. Assustados, os curumins correm para o aconchego das mulheres, que dizem a eles, que a Matinta se vira em velha, na noite escura: “um pedaço da pele maldita, sina rabiscada, escrota, escrita, na natureza de quem procura” (FREITAS, 2003, pág. 17). Os Curumins (indiozinhos) da aldeia sabem que a “Matintaperera” quer tabaco, mas temem ficar perto da “velha maldosa”. Esta, por sua vez, decide ir embora e diz, desdenhosa: “Vou me em gente bora me que drosa! cres depois ce quer um guer serreiro, bora em vou bu no lir te merreiro, as pau so no pé vi ar de-rosa” (FREITAS, 2003, pág. 17). Ou seja:

“Vou-me embora, que gente medrosa! Depois cresce e quer ser um guerreiro; vou-me embora bulir no terreiro, assoviar no pé de pau-rosa” (FREITAS, 2003, pág. 17).

¹²⁰ Em território brasileiro, é na linha do Equador (na cidade de Macapá-AP), que nascem os primeiros raios de sol; somente depois é que os polos, os extremos, vão sendo iluminados. A incidência de raios de luz do sol é muito grande e é por isso que a região é muito quente. O texto pode estar se referindo ao fato do dia chegar primeiro, porque acaba rompendo o limite da noite.

¹²¹ Na lenda da “Matintaperera”, consta que à noite, um assobio agudo perturba o sono das pessoas e assusta as crianças, ocasião em que o dono da casa deve prometer tabaco ou fumo. Ao ouvir durante a noite, nas imediações da casa, um estridente assobio, o morador diz: Matinta, pode passar amanhã aqui para pegar seu tabaco. No dia seguinte uma velha aparece na residência onde a promessa foi feita, a fim de apanhar o fumo. A velha é uma pessoa do lugar que carregaria a maldição de “virar” Matintaperera, ou seja, à noite transformar-se neste ser indescritível que assombra as pessoas. A Matintaperera pode ser de dois tipos: com asa e sem asa. A que tem asa pode transformar-se em pássaro e voar nas cercanias do lugar onde mora. A que não tem, anda sempre com um pássaro, considerado agourento, e identificado como sendo “rasga-mortalha”. Dizem que a Matinta, quando está para morrer, pergunta: “Quem quer? Quem quer?” Se alguém responder “eu quero”, pensando em se tratar de alguma herança de dinheiro ou jóias, recebe na verdade a sina de “virar” Matintaperera (<http://lendasamazonicas.blogspot.com.br/>; 15-12-2009).



Figura 179 – Curta “Matinta-Perera” – um filme de Jorge Vidal.



Figura 180 – Curta “Matinta”, com a atriz paraense Dira Paes; Roteiro e Direção de Fernando Segtowitz.

“Apagado pela noite, com seus companheiros, Uánhã lembra-lhes a origem do povo Maué, narrando as delícias que havia no Noçoquém, o paraíso perdido da tribo” (FREITAS, 2003, pág. 18). Aparecem os personagens da “Lenda do Guaraná”, enquanto Uánhã narra a estória: “Noçoquém tinha uma dona – Onhiamuaçabê, dona da oca e da praça, senhora do canjerê; mas o sítio foi fechado pela ira e pelo mal, jurado de febre, pira, varrido de vendaval”

(FREITAS, 2003, pág. 18). É que Onhiamuaçabê, atraída e seduzida por uma cobra pequena, deu à luz a um menino, que acabou provocando o ciúme e a ira dos tios: Ocumáatô e Icuamã, que condenam a irmã e maldizem o Noçoquém: “nossa irmã não será mais Onhiamuaçabê; terra não viceje paz, chuva não molhe o sapê” (FREITAS, 2003, pág. 19). Os irmãos, irritados, rogam praga, para que o lugar fique repleto de: frutas podres, ervas más, sementes secas, onças, demônios, monstregos e outras coisas ruins. Mas Onhiamuaçabê revida e prende todas as virtudes, todos os segredos, espalha o medo, não vende e não dá nada a ninguém: “misturo trilhas, troco lugares, desencaminho, perco sinais: nem passarinho nos alguidares, nem comedilha pros animais (FREITAS, 2003, pág. 20). Até as plantas e os animais são negados ao povo do lugar, por Onhiamuaçabê: “cravo esta lança no paraíso, sumos e plantas não para alguém, pacas e antas por onde piso, nem mais lembrança do Noçoquém” (FREITAS, 2003, pág. 20).

Entretanto, o menino sabia das frutas, das coisas boas que existiam no reino do Noçoquém, porque sua mãe teria prometido a ele, no período da gestação. Mas quando nasceu, só encontrou as coisas ruins, por conta dessa disputa, da desavença entre os irmãos e Onhiamuaçabê. Ele então, pergunta a ela: “mãe, e as fruteiras que tanto gabas? Ah, se eu pudesse...! Cutite doce, cupu, bacaba, pupunha em cacho, manga, açaí...” (FREITAS, 2003, pág. 21). A mãe aceita o pedido do menino e permite que ele, montado em um grilo, entre no Noçoquém, em busca das frutas que tanto quer. Mas, por ordem dos tios, é perseguido e morre, flechado! Onhiamuaçabê se desespera e chora: “Eu choro tudo, eu choro noite, madrugada, tarde, manhã, na canoinha, em quem me acoite, no corpo mudo, choro Tupã” (FREITAS, 2003, pág. 23). A tribo, então, diz a ela para arrancar os olhos do menino, plantar no estreito e deixar grelar, pois do olho direito nascerá uma plantinha: o guaraná! Ela obedece e determina: “serás, meu filho, a maior força da natureza: hánêreá! Toda mazela, toda fraqueza que houve no mundo vais derrotar (FREITAS, 2003, pág. 23).

Montar em um grilo torna, de fato, esta lenda, uma estória fantástica! E já, já, ela deve se transformar em alguma outra coisa. Porque as lendas são assim! E mesmo que não sejam, Walter Freitas sempre dá um jeito de inserir o elemento ‘fantástico’, em seus textos. E é isso, que na realidade, marca as suas criações artísticas para o teatro: a fantasia, a magia, os fenômenos latentes, que transformam as narrativas em textos inusitados, inesperados, surpreendentes, às vezes assustadores e, ao mesmo tempo, grandiosos. Aqui mesmo, nesta lenda do Guaraná, onde Uánhã e sua tribo participam da estória, haverá uma transformação, uma transição do estado de morte, do indiozinho, para alguma outra coisa. E vai ser o próprio Uánhã a dizer para Onhiamuaçabê: “e masca as folhas do upip-aypoc, a planta mágica do

canjerê, lava o cadáver do teu pequeno e enterra, Onhiamuaçabê” (FREITAS, 2003, pág. 23). E a índia, então, começa a fazer sua pajelança:

E sai cotia – e eu sopro nela – da cova, da sepultura no chão. Sai paca, eu sopro, sai cobra, eu sopro e amaldiçoo é bicho de montão. Mas, de repente... esta criança sai da urna do meu filho – quem é? Vai ser guerreiro, ter uma dança, será este-um o primeiro Maué (FREITAS, 2003, pág. 24).

Agora é “Japiin”¹²² que chega, esbaforido, contando a todos que o urubu bateu asas onde foi parar o sol: “luz do mundo, minha casa – ê, juruti, rouxinol? Urubu jogou seu manto negro por cima do Sol, na copa do pio, do canto – ê, juruti, rouxinol!” (FREITAS, 2003, pág. 24). Três moleques ameaçam acertar o pássaro com baladeira e caroço de açaí, pois que, de algum modo, eles estão incomodados com o aparecimento da noite; e talvez o estejam responsabilizando por isso: “a noite explodiu fendida, foi dentro de uma cabaça. Xô, passarinho, é caroço de açaí na baladeira!” (FREITAS, 2003, pág. 24). Mas Uánhã está lá e os impede de fazer tal maldade: “ninguém bole nesse troço, nem se for por brincadeira!” (FREITAS, 2003, pág. 24).

Os moleques, então, acusam Japiin de imitar a selva inteira, até o “Tangurú-Pará”. No que o pássaro, muito garboso, concorda: “qualquer um, “Tiê”, “Coleira”, “Uirapuru”, “Sabiá” (FREITAS, 2003, pág. 25). Entretanto, Japiin, zangado, afirma que tem apenas um som que ele não sabe imitar: “mas este que fez a guerra, invadiu meu vivará, manchou o bico na terra, no sangue quase guará; Este, não, eu não imito, nem o nome eu sei piar. Nem sei se é canto ou se é grito que este bicho sabe urrar” (FREITAS, 2003, pág. 25) . E Uánhã sabe muito bem de quem se trata! Seria o bicho homem?

O Japiin, na verdade, por imitar os outros cantos, de outros pássaros, não tem o seu próprio canto! E, diante disso, ele se lamenta, por não conseguir trinar (o trinado é uma espécie de “dobras”, dos cantos dos pássaros) e que, por isso, não lembra do primeiro choro que a mata lhe deu, o trinado derradeiro, que tinha que ser o seu:

Eu, que maldito não trino o meu primeiro cantar – quer ouvir todos os sopros que a mata sabe soprar? Sopro, canto, pio, alopro, martelo até me cansar! Ah, mas não lembro o primeiro choro que a mata me deu, o trinado derradeiro que tinha de ser o meu (FREITAS, 2003, pág. 25).

¹²² O Japiin é um pássaro que constrói um ninho enorme, em formato de um saco grande, comprido, semelhante a um iglu; o ninho fica pendurado na árvore e lá ele bota o seu ovo e o choca; o Japiin é conhecido, também, como o pássaro que imita o canto de todos os outros pássaros da floresta amazônica.

Uánhã leva o Japiin consigo, para a beira do rio; e conduz a tribo, em busca da praia do Macabeu! Enquanto os homens remam (na canoa) procurando o Macabeu, as mulheres lembram dos “Botos” de chapéu, que aparecem nas praias do rio que parece mar (e que tem, ao seu redor, matas e céu): “Como o Boto buia, como que será, quando sai das águas só pra namorar? No banho de cuia, Boto quer brincar? Nas brancas anáguas, Boto vai roçar? (FREITAS, 2003, pág. 26). Mas os homens da aldeia estão incrédulos e perguntam pelos seres encantados, agora que a noite caiu! Uma das mulheres responde a eles que o boto, danado, logo irá aparecer! Entusiasmadas, elas conversam e revelam seus desejos internos: uma diz que “bulia com um”, para saber se recende a ‘cheirume’ ou ‘bodum’, se ele a espiaria por baixo do véu, ou se as encantariam ou as prenderiam, naquele chapéu (FREITAS, 2003, pág. 27). Mas um dos homens, carrancudo, as adverte: “cabocla dengosa, que Boto levou, devolveu foi prenhã, quando se cansou (FREITAS, 2003, pág. 27).

E eis que, durante a festa, na margem, o boto aparece e cria um tremendo alvoroço! Todos saem (em desespero), à caça do boto, que passa dançando, tranquilamente, com a cabocla. A maré está alta e os festeiros juram que a moça vai pular na água, atrás do “Boto”. Perseguido, é o Boto que se atira primeiro, nas águas, enquanto alguém pede socorro: “quem que acode a moça, nesse tremedal, grita pelo nome, desencanta o tal? Boto se alvoroça, Boto não tem frio, cai na água e some, no escuro do rio” (FREITAS, 2003, pág. 28).



Figura 181 – Filme: “Ele, O Boto”, com o ator brasileiro Carlos Alberto Ricelli. Dirigido por Walter Lima Jr.

Ainda remando nas águas do rio-mar, em busca da praia do Macabeu, a tribo Maué ouve o canto das “Uiaras” (que são, pode-se dizer assim, sereias amazônicas!). O canto das “Uiaras”, conhecido como solfejos de morte, encantam os homens e até Uánhã se deixa envolver, enquanto as mulheres alertam que são as “Uiaras” ruins, que “enlouquecem, matam e levam para os confins” (FREITAS, 2003, pág. 28). As mulheres da aldeia contam que os guerreiros, encantados com o canto das “Uiaras”, deixam as mulheres, para nunca mais voltar. Japiin, preocupado com Uánhã, que está envolvido com o canto, diz a ele para pegar o cipó, atar e fechar bem o nó! Mas Uánhã já caiu na armadilha e tem alucinações: “mas olha os cabelos, soltos no perau, no meio das ondas, como um vendaval! Peixinhos e pelos revoltos, ali, focinho das antas, pata de quati...” (FREITAS, 2003, pág. 29).

Enquanto os homens pensam em se perder nas “ancas fogosas das Uiaras”, Japiin continua preocupado com o indiozinho: “Uánhã, de mansinho, tu vais afundar na lama gulosa, não no rio, no mar!” (FREITAS, 2003, pág. 29). As mulheres, então, tratam de afastá-los do perigo, remando para bem longe: “passa, capiongo!, fuge o peixe-boi, droga de cansera, teu guerreiro foi! Chora o Pernilongo, xô, Carapanã! Remo na ponteira, rumo da manhã” (FREITAS, 2003, pág. 30). Uánhã acorda e percebe que foi um sonho; que num reino medonho ele se perdeu, mas logo se achou!

Finalmente, os Maués chegam na praia do Macabeu! Porém, a “Boiuna” está lá, furiosa, ávida para destruir o lugar, o farol e o faroleiro: “hoje o sol não vai raiar tão cedo, não antes que eu consuma o Macabeu; faça a Terra estremecer de medo, me vingue e me console do que é meu (FREITAS, 2003, pág. 31). A “bicha feia quer virar o mundo”, porque o faroleiro não fez o combinado. É que, à meia noite, ela o esperava na praia, a fim de perder a sua ‘mocidade’(diga-se: virgindade!). Mas o homem não apareceu. A moça, então, virada em cobra, a terra estremeceu! E o faroleiro, ele mesmo, é quem conta a estória:

Meu erro foi olhar, olhar, olhar...! Surgiu do nada, aquele bicho. O tamanho, a cor, o esguicho...a pele preta que eu não esperei! Jogou as águas, fendeu a terra... berro eu, a água, a noite berra, tudo se espanta e foge com o luar. Depois silêncio, depois silêncio, depois silêncio e quebra, quebra o mar, cai a garrafa e o canivete despenca na areia preta de lá. E sopra o vento e sopra o vento e sopra o vento e quebra, quebra o mar (FREITAS, 2003, pág. 31).

Desde então, a “Boiuna” vive encantada em cobra, eternamente, em busca de “outro sumano”, que jogue fora a sua mocidade. Ela também conta como tudo aconteceu: “passou-se a hora e eu tremo toda; e fujo e morro e nado até dormir; e o mundo roda, e o mundo roda sem

eu permitir! Agora eu choro, na praia branca, eu choro o Macabeu, onde eu parava e me demoro, sem o consolo do que já foi meu” (FREITAS, 2003, pág. 32).

Os Maués também contam a estória, de seu jeito: “Macabeu, esconderijo, abrigo, foi sacudida de tudo que é lado: farol de pedra no pouso antigo, um faroleiro e um bicho atravessado” (FREITAS, 2003, pág. 32). Mas Uánhã pede silêncio, pois que a monstra “Boiuna”, quando “arrancar a cabeça pesada, fincada embaixo das cinco dunas da praia, não vai restar é mais nada” (FREITAS, 2003, pág. 32). E eles tratam de bater em retirada, o mais rápido possível: “vamos embora, toca pro mato, antes que a cobra estronde no estirão!” (FREITAS, 2003, pág. 32). Depois disso, a cobra atira, furiosamente (e mais uma vez), o farol, para dentro das águas do rio-mar!

O que é mais interessante, em “Hanereá, Lendas Amazônicas”, é a ideia (do autor) de não simplesmente narrar as lendas, contando as histórias, mas sim, transitando por elas; como se fosse apenas um ‘estado’ da lenda, onde elas estão sendo introduzidas na aventura de Uánhã, ou onde ele, Uánhã, está atravessando, caminhando (com sua tribo Maué) no meio delas e fundindo-as, afinal, em uma outra grande história. E tem também a magia, de Uánhã encontrar com os personagens e estabelecer diálogos com eles: tanto os bons, como os maus! Porque, como já foi falado, há sempre a dualidade, permeando o desenvolvimento das histórias. São sempre duas, as situações que acometem: uma, em situação de vingança e outra, em situação de vitimização, que acaba representando a existência dos dois estados: a bondade e a maldade, presentes nas lendas e/ou nos mitos amazônicos.

Depois do encontro turbulento com a “Boiuna”, os Maués conseguem, enfim, encontrar um lugar para descansar, de sua jornada mítica, amazônica. E vão parar perto de um lago (que logo estará repleto da luz do luar), onde “Nayá” chora, esperando o brilho da Lua. Japiin e uma mulher da tribo Maué admiram a cena e contam como ela sempre chora, nesse mesmo lago e nessa mesma hora, por querer a Lua e por querer ser “uma estrela nua, na mansidão ribeira” (FREITAS, 2003, pág. 34). As estrelas do céu, que a tudo veem, falam com “Nayá”:

Nayá, vem, te cala, não chora, não chora, não fala, não fala. Pequena, teu choro inunda a floresta, teu pranto, criança, me abala, me abala e cresce, calado, de noite, de dia, na luz e na sombra, de dor e alegria. Represa, num lago, a tua agonia (FREITAS, 2003, pág. 34).

As estrelas dizem para Nayá, que não demora e a Lua se mostrará, por conta da beleza delas, das estrelas! A Lua surge e Japiin chama Uánhã para mirar o brilho que a Lua

traz. A mulher, índia, que conversava com Japiin, acredita que quando a Lua surge, é a noite que vai findar e o dia, que vai chegar! Mas Uánhã, temeroso e incrédulo, diz: “quem dera! Nada mais faz o dia nascer e achar o Noçoquém; ninguém vai mais poder (FREITAS, 2003, pág. 36).

Nayá, ao ver a Lua, confessa a ela que vive à procura de seu lume e agora (neste momento) está ainda mais encantada, por vê-la andar sobre as águas, “no espelho da lágrima-beijo perdida, mais fundo, mais fundo, no lago caída” (FREITAS, 2003, pág. 37). A Lua fala com Nayá, mas pergunta a ela se consegue observar a noite, que parece sem fim, e está sempre ao seu redor, porque: “a noite se apressa no rumo da aurora, cavalga as estrelas, em busca da manhã, levando pro abismo as irmãs serenas e a tribo de Uánhã; que pena, que pena...” (FREITAS, 2003, pág. 37). Mas Nayá não acredita e pede à Lua que, mesmo assim, a deixe tocar sua face oculta na noite, “no lago, na brisa, na nuvem, nos olhos, na lenda que nasce” (FREITAS, 2003, pág. 38).

As estrelas, sabendo da intenção de Nayá, dizem a ela: “Nayá, vem, te esconde do brilho que cega, escapa do laço de tua loucura, da beira do lago de tua amargura” (FREITAS, 2003, pág. 38). A Lua, mais uma vez, tenta convencer Nayá e diz a ela que não a quer suspensão, com ela, lançada no espaço, sem rumo. Contudo, Nayá, obstinada, responde à Lua: “me deixa matar meu desgosto no brilho do lago, na luz de teu rosto. Vem, Lua, me alcança!” (FREITAS, 2003, pág. 39). E então se atira nas águas do lago! Uánhã, Japiin e a mulher da tribo que presenciavam tudo, percebem que há, também, na beira do lago, outra índia (uma Amazona), se banhando na beira do “Iaci-Uaruá”. E escutam da Lua, qual será o destino de Nayá:

Nayá, serás a planta em que virei pousar, na Grande Noite preta que Uánhã quer domar. O Sapo-Boi se espanta e vem pular no rio, demônios e capetas sussurram no baixio. Um homem branco dorme na folha que serás e lançarás odores, a noite encantarás. Um bicho desconforme pisa em ti – pisa e vai, despertarás amores, enquanto a noite cai. Serás Forno na água, Iapunaque-uapê, Vitória-Régia, Flora, Forno-de-Jacaré. Semente cai na água, no lodo se refaz e lança para a aurora a flor do nunca mais (FREITAS, 2003, pág. 40).

Walter Freitas, neste cenário da “Lenda da Vitória-régia”, acaba criando um ajuntamento de personagens, que participam de toda a trama. “Nayá” vive a sua história, acompanhada de vários (outros) personagens, entre homens, coisas e animais. Participam da história: Uánhã e sua tribo (homens e mulheres), Japiin, a Lua e as estrelas; e ainda tem o lago! Ou seja, tudo é mítico, tudo se funde! Não é simplesmente dizer que a “Vitória-Régia” surgiu,

aconteceu, depois que viu sua imagem refletida no lago (que se iluminou com a luz da lua), e por isso se jogou nas águas, se transformando na flor (ou planta) aquática. Se fosse para contar a lenda resumidamente, poderia ser dessa forma. Mas o nosso autor cria processos, problematiza, cria um jogo cênico ainda maior, mais complexo; e introduz isso em uma grande cena, ainda mais poética, mais encantada! E encantadora!

Ainda na beira do lago “Iaci-Uaruá”, estão Icamiba e seu guerreiro, cantando! Icamiba quer mergulhar no lago, cujas águas estão “quentes e claras”, para apanhar a pedra pequena, encantada, para dar de presente a ele. E mesmo contra a vontade de seu amado, ela pula nas águas: “desço lenta no rumo, quero o raro mistério, ita-pedra-quitã, colho a lama de jade pra moldar uma jia, um peixinho, uma rã” (FREITAS, 2003, pág. 41). Ela descreve a sua aventura no fundo do rio, até que, finalmente, encontra a pedra, que para ela significa um amuleto de proteção, ou “Muiraquitã”:

Tupã desce, levanta, pisa o espelho das águas – minha vista turvou: brinca de que, de esconde?, perco a rota por onde Tupã se-me embrenhou. E esta-uma corrente me atravessa por quando, me leva pra que mar? Em que abismo me afundo e que resto de bicho sobe pra bubuiar? E estas plantas e folhas e cipós salientes, enroscados no pé, espalhados nas ancas, nos cabelos revoltos, aguapés, aguapé. E este som, silvo, apito, é Tupã num gemido, é Tupã, sim, Tupã. A luz brilha, ele olha, o amuleto no fundo, verde muiraquitã (FREITAS, 2003, pág. 42).

O guerreiro, que não compreende o motivo que fez Icamiba mergulhar no lago, logo vê sua amada sair de dentro das águas, trazendo o muiraquitã: “trouxe a lama do fundo, a sorte soberana, um segredo feliz. Toma a pedra encantada, o amuleto sagrado, o sapinho que fiz” (FREITAS, 2003, pág. 43). Ele, então, acaba por entender o porque do presente e o poder do amuleto: “quebra a dor e a doença, desmaia os invasores, sopra o sopro do mal, nem a morte me toca, nem fraqueza me abate – um sinal, bom sinal” (FREITAS, 2003, pág. 43). Icamiba resolve, então, contar para o guerreiro - que irá partir para a guerra - que quando este voltar, terá um herdeiro:

Parte antes da hora, leva a minha vontade na igarité veloz. Leva um raio de lua, leva teus companheiros, vão pra longe de nós. Quando as luas se forem despencar nas barrancas, um menino nasceu: sobe as águas de novo, traz de volta os guerreiros – este menino é teu! (FREITAS, 2003, pág. 43).

Na “Lenda do Muiraquitã” consta que as índias mergulhavam no fundo do rio para tirar o barro e que esse barro, quando entrava em contato com o ar, se transformava em um

amuleto, com várias formas de animais, que não somente o sapo! Mas o sapinho é que ficou conhecido como o “Muiraquitã”, o amuleto da sorte que as Amazonas ofertavam aos guerreiros, que ‘copulavam’ com elas. Aos guerreiros que lhes davam uma filha, esta filha deveria ficar com elas; mas, se nascesse um menino, este deveria ficar com o pai, pois para elas só interessava as meninas; por isso é que se formou uma tribo só de mulheres: as Icamiabas, ou, as Amazonas!

A terra das Icamiabas era a terra das Amazonas. Francisco de Orellana, conquistador espanhol (dizem que foi o primeiro a explorar toda a extensão do rio Amazonas, desde sua nascente, no Peru, até a região norte, no Brasil), foi quem chamou de Amazonas às Icamiabas, pois comparou com a nação de mulheres guerreiras da mitologia grega, na antiguidade. Ao chegar na Amazônia e ver os índios (vale lembrar que, tanto os homens como as mulheres da tribo tinham cabelos longos), ele achou que tratava-se apenas de mulheres. Sendo assim, as “Amazonas” ficaram conhecidas como “As mulheres guerreiras!” Para os índios, continuou existindo a “Lenda das Icamiabas”.

Mesmo envolvidos (pois estão presentes) com a estória das Icamiabas, os Maués conseguem ouvir o soar das flautas do “Jurupari”. Na Amazônia, costumam falar do “Jurupari” como sendo um espírito indígena, do mal, espécie de demônio ou coisa parecida. Aqui, na “Lenda do Jurupari”, é uma Icamiaba que chama a atenção para o som das trombetas e para o eco da *paxiúba* (na região amazônica é uma palmeira, muito usada para fazer os assoalhos de casas), que anunciam sua chegada: “ouve Jurupari; ele corre a campina, desce o vale, calado, sua mãe é Ceuci” (FREITAS, 2003, pág. 44). E ela o descreve:

Monta na cordilheira, navega no riacho, enviado do Sol, percorre estas cidades, as aldeias pequenas, as setenta nações. Está tudo contado nas palavras de fogo que ele deixa cair. Ninguém bole com ele, protegido do raio – ouve Jurupari. Fez a casa dos homens, expulsou as mulheres, ai de quem invadir! E ensinou apegava a dançar diferente, que eu não sei repetir. Vês o vulto? Te apressa! Ele marcha, ele dança, ele canta, ele ri. Paxiúba, a trombeta, ressoou na floresta: lá vem Jurupari! (FREITAS, 2003, pág. 45).

Voltando a falar das Icamiabas, “As Amazonas”, estas revidaram, sempre, os ataques comandados por Francisco de Orellana (cujas expedições tinham como objetivo principal ir atrás de riquezas, queriam encontrar o Eldorado amazônico!); e em um deles, uma flecha acerta o olho do Frei Gaspar de Carvajal, que percebe ter sido alvo das índias guerreiras: “lá vejo as Icamiabas, no lago encantado. Caem – são belas piabas do corpo dourado. Cá, Amazonas atrás dos bravos guerreiros, matam quem treme demais – escutem o

berreiro!” (FREITAS, 2003, pág. 45). Os Espanhóis (que fazem parte da expedição de Orellana) também descrevem a cena: “usam arco, flecha, lança, machado, borduna, vão até os pés as tranças, da cor da graúna” (FREITAS, 2003, pág. 45).

Gaspar de Carvajal se surpreende com o revide da tribo das Amazonas e pergunta porque eles, os espanhóis, foram abordar gente tão arisca, pois, segundo ele: “só queríamos pedir um parco tesouro, quanto custa dividir a prata e o ouro!” (FREITAS, 2003, pág. 46). Depois disso, ordena que matem a tribo inteira, sem piedade: “Ah, que uma flecha bendita se espeta em meu olho, matem a turba maldita, pais, mães e pimpolhos!” (FREITAS, 2003, pág. 46). Mas Orellana percebe que o combate é desigual (mas, neste caso, é a tribo, que leva a melhor) e resolve bater em retirada: “vamos de partida. Vim de Quito e do Peru, ordem de Pizarro, derrotou-me um povo nu, que evento bizarro! Já sofremos, Carvajal; cordilheira puta, Solimões, veia do mal, e esta gente bruta!” (FREITAS, 2003, pág. 46). E não tem jeito! Os Espanhóis sabem que perderam, desta vez: “as velas esfarrapadas descem o Nhamundá, vamos dar por adiadas as contas *acá!* Ouro, prata, ervas, luas, campos encantados, amazonas *poco* nuas, adeus, *el dorado!*” (FREITAS, 2003, pág. 47).

Os Maués, que a tudo viam, escapam da “praça de guerra, mas se deparam com o Curupira” (FREITAS, 2003, pág. 47). A Tribo, em fuga, pergunta a Uánhã: “por onde se perde a tribo, em busca do Sol? Acorda que o verde se tinge, vai longe o pio do Rouxinol” (FREITAS, 2003, pág. 49). A tribo dos Maués quer saber, também, “quem fecha o caminho da mata e as pistas da trilha do bem, o rumo do nosso passado, o dia e o lugar Noçoquém?” (FREITAS, 2003, pág. 49). As mulheres então respondem: “Curupira segue na frente, nos amarrou nos cipoais, com seu medo de gente estranha e seus pés virados para trás. Lá vai ele – não é ele, indo, montado num quatipuru? Nem não era o lindo tinhososo, isto é só um rastro de Tatu” (FREITAS, 2003, pág. 49). Elas continuam falando dele: “mas ele monta qualquer bicho, viaja água, céu e chão, rasteja, corre, nada, voa, calango, peixe, gavião” (FREITAS, 2003, pág. 49).

O “Curupira” é um moleque danado, traquinas. Ele transforma, põe tudo ao contrário, para confundir! É considerado o protetor da floresta e persegue os caçadores. A tribo Maué sabe que ele fez psiu e “encantou o som no varadouro, fez o vento parar no rio” (FREITAS, 2003, pág. 50). Além disso, ao soltar ao vento, sua risada, fez a mata inteira ficar sem voz. Ou seja, a tribo quer saber o que está acontecendo, pois a floresta não está normal! A floresta é um lugar de muitos sons, ruídos, cicios, mas desta vez ficou em silêncio total! Os homens da tribo, então, querem bater os tambores, para fazer barulho: “bate com o tempo nos tambores, faz barulho de endoidecer. Cutuca as dores, as feridas, faz esta noite entontecer”

(FREITAS, 2003, pág. 50). A tribo também atesta que, além da risada, o Curupira fala; e as mulheres dizem que, ao fazer isso, ele está, na verdade, “mangando” (zoando com o povo) da tribo Maué. Percebem ainda que ele deixou no caminho uma trilha, marcada com os seus pés; no que as mulheres, muito sábias, atentam: “vereda que vai dar adonde? Vamos contra essa direção. Te esconde, menino sapeca: Maué some na escuridão” (FREITAS, 2003, pág. 50). E para saber quem, de fato, é o “Curupira”, aqui no texto de Walter Freitas é o próprio, que se apresenta:

Quem contrário pisa, Arara, hein, Azul?, e andando pra norte, segue é para o sul? Mata quem invade, toco, hein, de pau?, bom jeito de zinco, espírito mau...uma inteira tribo, toíça, é, de capim?, lar no gado escuro, contrário ao de mim. Pois perco eu o mundo fundo, viu, perau?, tranço gavabundo, tremo tremedal. Confundo na perna toda mudo sorte, quem sul de vê frente, ruma é para o norte. Deram quantas voltas em torno de aqui, pensam que vão reto de aqui para ali. Os pés revirados, tô canso de ver, os olhos vermelhos de quem se perder. Flor da bichoresta, que eu eu sei defender, tudo que não presta faço em meu poder: viro os pés da caça, caço o caçador, desmonto caminho desesperador, sabreco a comida, disparo alçapão, desarmo armadilha, não-sim no sim-não. Quem é quem é quem, quando a noite cai? Quem vai, vai ou vem, quem vem, vem ou vai? E guarda plantada, planta que guardei, ninguém se apodera se eu não sosseguei. Curupira brinca, na selva-manhã, menino-menino, brinca com Tupã, nas folhas, nas flores, na água, no ar, nos bichos, nas cores, quero só brincar. Perco quem só passa, pra me divertir, e quem me ameaça, quem não sabe rir. Monto capivara, grande varo o rio e a mata se cala, se eu fizer psiu. Quem eu perco, pena, sem ouvir um pio, na louca ematece, de fome e de frio. Na noite que cai, quem é quem é quem: quem vem vem ou vai, quem vai vai ou vem? (FREITAS, 2003, pág. 47).

O “Mapinguari”, agora, é que vem gritando: “Hei, Sapecuim!”, “Hei, Tchê!”. Os Maués ouvem os gritos terríveis do “Mapinguari” e, com isso, apressam a sua fuga. Um gigante com uma boca enorme, um beijo grosso, um olho no meio da cara e uma boca no estômago! Assim é o “Mapinguari”, um ser da floresta que devora tudo e a todos transforma em caça (homens e animais). A Tribo Maué, assustada, sai correndo, pois sabe muito bem de quem se trata:

Ele vem, como vem! Um tal grito só pode ser...Mapinguari! O berro da lapa de boca, quem pode ser, senão Mapinguari? Desordem na mata espanta Maué. Não tem guerreiro que espere por ele, coberto de pelos, deste tamanho, Mapinguari é. Veado se assusta, macaco chora, coruja desperta. Ele devora cabeça de índio no meio da mata. Não tem inimigos, nem rumo, nem oca, nem toca, só a enorme, só a enorme boca, aqui na barriga, de atravessado, e leva, debaixo do braço, um corpo: ele come, ele vem, devora as entranhas...O monstro peludo, Mapinguari! Assanha a cabeleira da floresta, arrupia a Mãe-D'água. A Velha diz: foi índio velho e envelheceu demais. Não gosta de velho, nem gosta de moço, nem de preto, nem de

branco, nem de índio. Corre, corre, desabalado, que ele reina com violência. Bicho de guerra, escava a terra, de raiva: é ele, ele que vem, faminto e bravo, Mapinguari! (FREITAS, 2003, pág. 51).

No meio do caminho, a tribo encontra comida moqueada: “Olha a caça no moquém e que fome, olha o moquém! Quanta caça! De quem será? É de ninguém! A fome mata e dói, se quer saber, então vumbora comer!” (FREITAS, 2003, pág. 53). “Mapinguari” se calou por uns instantes. Tudo ficou em silêncio! A Mata inteira! Os Maués sabem do perigo que correm e, mesmo assim, famintos, danam-se a comer. E resolvem urinar, para despistar o ser: “Urina, Uánhã!, vamos a gente urinar, também, pra ver se desencanta o poder do moquém, porque preciso e quero muito comer um pouco, beber um pouco e descansar” (FREITAS, 2003, pág. 54).

Os Maués escutam um “sopro de vento cão” e sabem que é ele que se aproxima, mas não se importam. Continuam a comer e até pensam em descansar, para depois partir para ver o Noçoquém; mas eis que “Mapinguari” volta a gritar e os índios escutam: “valha, que é ele! Grita tão perto...vamos nos esconder. Trepas no galho, bem no olhinho, não dá pra se mexer...o corpo mole, a barriga pesada, tanta comida não me fez bem. Adeus meu Noçoquém...” (FREITAS, 2003, pág. 55). Os índios percebem, então, que foi o próprio “Mapinguari” quem armou uma arapuca, uma armadilha para pegá-los, pois conseguiu atrair toda a tribo, com a própria caça que caçou e colocou para moquear. Já não lhes resta mais nada a não ser correr e fugir, mas o ataque do bicho é inevitável! Ele chega e ataca os Maués:

Fuja, agora, quem puder: ele chegou no escuro, arranca as entranhas e come como quer, come a cabeça e o pé. É mau e grita e come, mata porque tem fome, quer de volta a floresta, é tudo que lhe resta. Sabe que um dia alguém vai matá-lo também e ele se vinga, antes que chegue o fim, ele se esbalda assim. Grande macaco, todo do mato, ele chegou em mim. É ele, sim, estás aí, és o Mapinguari!” (FREITAS, 2003, pág. 58).

O “Mapinguari” pegou a metade dos índios Maués, mas Uánhã consegue conduzir o restante para atravessar o rio: homens, mulheres e crianças! Ele também lembra de dizer a todos para que urinem, depois da travessia: “vamos todos mijar depois de atravessar: Mapinguari não vem, se a gente mijar bem...” (FREITAS, 2003, pág. 58). Conseguem fugir, mas logo Uánhã se vê cercado pela Surucucu e as outras cobras, que chegam para cumprir a promessa! Volta-se, então, para a “Lenda da Origem da Noite” (a parte final), onde as cobras falam com Uánhã, elogiando e, ao mesmo tempo relatando, sua aventura na floresta:

Foste muito valente, nada te fez tremer, mas agora, com a gente, só te resta morrer. Tu cruzaste a baía, enfrentaste o mangal, dentro da noite fria da Senhora do Mal. Destruíste a cabaça, viste o Boto dançar, salpicaste essa raça na floresta e no mar. Curupira te perde, Mapinguari te acha, dentro da mata verde, raio cai, raio racha. Foste ao reino medonho das Uíaras ruins, tudo foi só um sonho nas brumas, nos confins. Cobra Grande nem sabe que uma tribo bateu e o silêncio não cabe dentro do Macabeu. Ninguém sabe o segredo das flores do uapé, desvendaste, por medo, o Forno-de-Jacaré. Mas o pior castigo, foi a coisa ruim, de encontrar um amigo neste tal Japiim (FREITAS, 2003, pág. 58).

Entretanto, como prometeram, as cobras atacam Uánhã, para matá-lo: “agora, com licença, meu querido maué: queira Vossa Excelência estender vosso pé. Experimentaremos os produtos venais, os singelos venenos que nos deste, rapaz!” (FREITAS, 2003, pág. 60). Uánhã quer saber quem é que no escuro ‘malina’ com ele e com sua nação, “me joga por cima esta sina, me esmaga na areia do chão? Eu sinto no escuro a físgada, escuto o som do coração – me atraí, traiçoeira, malvada, me estende na areia do chão?” (FREITAS, 2003, pág. 61). Enquanto isso, Surucucu (meio que se justificando) diz à Jararaca que foi ele, Uánhã, quem espalhou a ‘noitidão’ e, com isso, espantou anta, sagui e faisão. E que por isso, merece a sua picada mais feroz, picada de rainha; ela, a Surucucu que, elevando sua voz, diz:

A Grande Noite eu tenho guardada só pra mim, na mata onde me embrenho, no fim do rio do Fim, a noite que querias, Uánhã, pra dormir. Tu reverteste o dia, agora fica aí: recebe os meus parentes, não vai nem demorar, vais ver que, de repente, teus dias vão passar (FREITAS, 2003, pág. 61).

Jararaca, Jibóia, Centopéia, Lacrau, Cutimbóia, todo(a)s disputam uma picada e ainda dançam em volta de Uánhã, que delira. Os Maués aproveitam que as cobras estão disputando Uánhã, para fugir. Japiin pergunta a eles se não ficará ninguém para socorrer o menino, mas os índios dizem que não adianta, pois que Uánhã sabe que está perdido. A tribo foge e só o Japiin fica, para cuidar de Uánhã, que agora suspira e morre: “eu sinto a subida da chama, sem destino, sem direção. A flecha partida se inflama, nunca vai dar no coração” (FREITAS, 2003, pág. 64).

As cobras fazem uma verdadeira festa, com a morte de Uánhã, mas Surucucu, esperta como é, diz a elas para que fujam, agora, para o mato: “Silêncio, minhas santas, pois agora é que é: se escondam, como as antas, da fúria dos Maués. De volta pra caverna, que eles vão retornar!, noite não é eterna e não tarda a findar” (FREITAS, 2003, pág. 65). Enquanto isso, um homem da tribo Maué (companheiro de Uánhã), banha-lhe o corpo com ervas mágicas: “upyp-aypoc, ondas do mar! Eu trouxe as ervas pra te banhar. Dorme, descansa,

foge do mal, nessa forquilha de pé de pau” (FREITAS, 2003, pág. 65). O menino é carregado pelos homens, em busca do Noçoquém perdido; e aquele que fez a pajelança em seu corpo, diz: “Uánhã, um dia, tu vais dormir no Noçoquém, no teu tapiri. Escaparemos de todo o mal, com uma forquilha de pé de pau” (FREITAS, 2003, pág. 65).

Surge agora (nessa contação de histórias), uma outra estória: “O Roubo do Fogo” e um outro personagem: “Baíra”, um índio que, compadecido de Uánhã, chega para auxiliar a tribo Maué. Ele pretende ir atrás do Urubu, “que roubou o fogo, com malícia, e fez a noite negra, azul” (FREITAS, 2003, pág. 66). E para isso, ele pede ajuda ao Japiin: “Japiim, me leva num só voo, pela noite negra, azul, onde fica a toca, a treva o agouro, casa de um tal de Urubu?” (FREITAS, 2003, pág. 66). Japiin concorda em ajudá-lo nesta tarefa, pois sabe que é mesmo o Urubu que “guarda o fogo debaixo de seu nariz, sob as asas enormes, num jogo, que ele joga bem feliz.” (FREITAS, 2003, pág. 66). O pássaro ainda diz que: “os Maués só viram foi fumaça, nesta noite de azulão – vê se cabe lá numa cabaça essa baita escuridão!” (FREITAS, 2003, pág. 66). Baíra, então, quer roubar o ladrão, para ter “o fogo, a luz, o dia, orgulho e cem anos de perdão” (FREITAS, 2003, pág. 66).

Os dois chegam na casa do Urubu! Japiin tem medo, mas Baíra tem a ideia de se fingir de morto, para atrair o Urubu para uma arapuca. E eis que chega o bicho, todo serelepe: “Ah, que bom ver minha casa clara, minha casa num clarão, enquanto este povo se depara com esta enorme escuridão. Diz-que foi numa cabaça pouca, arremessada no ar, que a noite veio feito uma louca, fez maué tresvariar” (FREITAS, 2003, pág. 67). E ao ver Baíra estendido, no chão, ele diz: “Ora, um morto, bem no meu terreiro! Minha gente, muito bem: vamos preparar este guerreiro, moqueadinho no moquém” (FREITAS, 2003, pág. 67).

Os ajudantes do Urubu dizem a ele que o morto parece estar vivo (pois se mexe bastante) e que eles não devem confiar, mas o Urubu não dá ouvidos e diz que quer mesmo é carne bem fresquinha; ordena que coloquem o fogo para queimar e que deixem o morto (possivelmente vivo) pular sobre a pedrinha, pois que ele irá gostar! E porque o Urubu ‘deu mole’, Baíra arrebatou o fogo e escapou: “passa pra cá, luz que me alumia!, quem tem dono não tem bem. Vem comigo, Sol, calor do dia. Japiim, foge também!” (FREITAS, 2003, pág.68). Indignado, o Urubu espragueja:

Maldito seja, em toda a Amazônia, o índio que me enganou! Vai ter na vida a mais longa insônia que a floresta já cantou. Vamos por baixo, vamos por cima, ele me paga, é já-já! Vai, minha gente, não desanima, tem um ajudando lá (FREITAS, 2003, pág. 68).

Os ajudantes do Urubu sabem que é Japiin que está com Baíra e que ele sabe por onde voar; mas o Urubu conhece um ponto fraco do pássaro e manda que chamem o “Tangurú-Pará”. Mas Japiin, descendo numa vertical, consegue despistá-los, se escondendo no ‘oco do pau’. No entanto, os perseguidores encontram o seu rastro: “Japiim, safado, fez bonito: se escondeu que nem sinal!, mas o silêncio, sem um apito, revelou o oco do pau” (FREITAS, 2003, pág. 68). É então que Baíra pede ao Japiin: “me leva num repente, por dentro do tabocal! Tempo de imitar jeito de gente, pelo meio do varal” (FREITAS, 2003, pág. 69).

Mais uma vez, foi uma grande ideia de Baíra, que conseguiu fugir da perseguição do Urubu e sua gente e chegou, finalmente, na beira do rio (carregando o fogo), onde os Maués os esperavam. Ao Urubu, só restou dor, lamento e humilhação: “ah, não tenho como bater asas, no meu voo sem igual, vara bate, quebra, torce, arrasa, no maldito tabocal! Foi-se chama, Japiim, Baíra, fico eu no pantanal, eu, minha gente, que dor, que ira!, humilhado, sem moral...” (FREITAS, 2003, pág. 69).

Baíra e Japiin chegaram na beira do rio, mas estão diante de um grande problema: como atravessar com o fogo, para o lado de lá? Japiin não quer e diz a Baíra que o fogo chamuscou o seu rabo, pois que foi esforço, por demais! Baíra, por sua vez, diz a ele que nem o poder de seu machado consegue levar o fogo até lá, pois que “água grande e tempo demorado...periga o fogo acabar” (FREITAS, 2003, pág. 69). Baíra volta a ter outras ideias! Pensa primeiro nas cobras e coloca o fogo nas costas de cada uma: “venham cá, minhas cobrinhas lindas, levem isto para mim! Atravessem o rio – é noite ainda, mas a noite vai ter fim” (FREITAS, 2003, pág. 70). Mas, desta vez, a ideia não deu certo e as cobras morrem queimadas, uma a uma, antes de atingirem a margem. Como segunda opção, Baíra obriga o macaco a levar o fogo: “então será o bicho afamado, que entregou o fogo lá e acabou com o escuro danado que Urubu jogou no ar” (FREITAS, 2003, pág. 70). Porém, o macaco também não dá conta da missão e morre queimado, no meio do caminho. Como terceira opção, Baíra chama a Preguiça: “dona Preguiça, só a senhora pra me livrar deste nó. Vá com calma, não se apresse agora, a senhora não está só” (FREITAS, 2003, pág. 70). Mas a coitada da Preguiça também morre queimada! E como última opção, Baíra chama o Sapo Cururú: “Cururu, bicho do couro grosso, vira as costas, toma aqui!, és o último bicho em que posso meu machado sacudir” (FREITAS, 2003, pág. 71). E o sapo, de pulo em pulo, é quem conseguiu chegar na margem e entregar o fogo para os Maués; e, por isso, ainda ganhou elogios das mulheres da tribo: “Cururu pulou tão bonitinho, quase morto, veio a pé!, bem que merece lá uns beijinhos e um descanso no aguapé” (FREITAS, 2003, pág. 71).

Como que, por encanto, Uánhã retorna do sono da morte! A tribo inteira, feliz, diz: “Uánhã não morreu! Uánhã nasceu! Sumo de planta cuspidã, erva arrancada no pé, mão de gente entristecida, sopro de vida maué” (FREITAS, 2003, pág. 72). Uma índia velha indaga: “não parece uma criança que acabou de atravessar a correnteza da dança, do rio direto pro mar? Não parece uma criança que chegou pra se faltar? Traz arco, flecha e uma lança...de cum pouco vai caçar!” (FREITAS, 2003, pág. 72). Enquanto dão as boas vindas a Uánhã, ele conta o que sonhou:

Que sonho breve eu sonhei! Tinha um rio grande, um rio-mar, um navio-fantasma, um rei e uma princesa no ar. Tinha uma pedra encantada, na praia, um pé de cajá. E o pai da princesa amada se chamava Rei Sabá. Eu mergulhava três dias, era eu pajé-sacaca, no fundo chorava e ria, feito mãe nova, macaca. Sonhei que tinha uma irmã, minhoca, assim, no terreiro, querendo amar cunhãtã, cuspidando fogo e braseiro (FREITAS, 2003, pág. 72).

Somente quando termina de contar o sonho é que Uánhã percebe o claro do dia; primeiro se assusta e depois se admira: “tem um fogo na floresta – branco voltou!, vai voltar?” (FREITAS, 2003, pág. 72). Mas os homens respondem: “não, este incêndio é o que presta, é o fogo do Sol no ar!” (FREITAS, 2003, pág. 72). E os homens gostam do dia: “o fogo do Sol, Uánhã, vem trazendo uma alegria: a noite virou manhã nas brumas da encantaria” (FREITAS, 2003, pág. 73). Mas as mulheres, ao contrário dos homens, reclamam: “corremos tanto, mas tanto, atrás dessa madrugada, que nem deu pra ter espanto, nem pra ver Boto, nem nada. Foi tão curta a noite, credo!, não dá pra gente mentir. Veio tarde, acabou cedo, nem deu tempo de dormir...!” (FREITAS, 2003, pág. 73).

Em meio à discussão sobre o dia e a noite, o “Uirapuru” começa a cantar e todos da tribo, homens, mulheres e crianças, param para ouvir o seu canto, ao mesmo tempo em que perguntam se a cor dele (do pássaro que canta) seria preto, encarnado ou cinza. Enquanto isso, Uánhã resolve que vai, novamente, buscar a grande noite: “junta logo outros venenos, anda, me traz urucum. Vou já-já com meus pequenos, casa da Surucucu!” (FREITAS, 2003, pág. 74). Os homens, mais sensatos, dizem a ele: “fazer o quê? Nós não vamos! Ainda quer trato com cobra? Elas reinam, nós reinamos, cada qual na sua obra” (FREITAS, 2003, pág. 74). Mas as mulheres, mais voluntariosas, exigem: “ah, vai sim, vai lá guerreiro! Anda, a gente quer dormir, quer vadiar no terreiro, sem o Sol pra descobrir” (FREITAS, 2003, pág. 74). Influenciado por elas (as mulheres), Uánhã decide que vai, mesmo, buscar a grande noite: “toda ornada de alecrim, cheiro de terra molhada...mas demora pra ter fim!” (FREITAS, 2003, pág. 74). Japiin, que a tudo ouvia, zoa com Uánhã, dizendo a ele que a grande noite é

Surucucu que vai fazer, com Jenipapo; e que por isso: “tudo que desvia e erra, tudo de que fujo, escapo, as imundícies da Terra. Por isso a boca da tribo, de outro jeito não vai ser: de manhã... credo, eu me arribo! – tua boca vai feder” (FREITAS, 2003, pág. 74). Todos dão risada do Japiin, mas depois se calam para ouvir o canto do “Uirapuru”, que soa ainda mais perto e mais bonito! E uma índia velha, da tribo Maué, resolve contar a todos a triste estória do pássaro:

Era uma cunhãtim, que olhou nos olhos do amor: seu amor não tinha fim, nem tinha fim sua dor. Entre ela e seu guerreiro, os anos, a guerra, a paz, tudo que tivesse cheiro de agora ou de nunca mais: outra distância, outra tribo, outra tristeza... e um pai, que lhe dava de castigo a espera da flor que cai. Era uma cunhã louca, olhando a copa do céu, a esperança pouca, pouca, desabando como o véu da noite, quando desaba por cima do mal do mundo, arrastando, como caba, a dor do ferrão profundo. Uma cunhã, tão perdida, por causa daquele bem, tão farta, tão esquecida de qualquer um Noçoquém, que Tupã, compadecido, fez o tempo recuar, subiu do vale, sentido, quase a ponto de chorar. Deu-lhe o ombro, deu-lhe colo, um acanitar e um brinquinho. Depois lhe deu um consolo: fez dela um rei passarinho, pra que fosse pelos ares, mais depressa do que eu, procurar pelos lugares o amor que um dia perdeu e pudesse ver, de perto, o tempo do sim, do não, e cantasse o seu concerto de dentro do coração. E agora, na mata fria, onde ninguém pode entrar, o passarinho assovia pra rouxinol, sabiá e tudo que é bicho besta, que se cala, jururu, no silêncio da floresta pra escutar Uirapuru (FREITAS, 2003, pág. 76).

Nota-se na leitura e/ou releitura, assim como na tradução que faz Walter Freitas, na lenda “A Origem da Noite”, o conceito de mediação e/ou uma transcrição (outra criação), pois que está bastante claro (e sempre acontece de haver) um filtro interpretativo deste autor, em relação à narrativa feita por Manuel Nunes Pereira, em “*Moronguetá, um Decameron Indígena*” (1980, pág. 711-713). E o mesmo acontece com as outras lendas. E além de poetizar, inteiramente, a linguagem, ele a torna um tanto quanto, mais abstrata.¹²³ Talvez, quem sabe, para problematizar, mesmo! Para criar processos de difícil compreensão, criar percursos (mais longos) para esses estados de compreensão do leitor e/ou do público. Afinal, não importa o tema, Walter Freitas imprime esta característica, a de uma arte difícil, em suas obras. Uma arte mais complexa, que não basta simplesmente olhar e ler, para entender de imediato. É preciso sentir, re-ver, re-olhar sempre, para conseguir chegar a uma compreensão.

¹²³ Bóris A. Uspenskii, no texto “Sobre a Semiótica da Arte”, em “Ensaio de Semiótica Soviética”, diz que a obra de arte pode ser considerada como um texto composto de símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo. Portanto, o condicionamento social na configuração do conteúdo é neste caso notavelmente menor que no caso da linguagem; em resumo, a polissemia (a possibilidade, em princípio, de admitir muitas interpretações) constitui um aspecto substancial na obra de arte (USPENSKII, 1981, pág. 31).

Ele parece querer, de fato, levar o espectador e/ou leitor a essa visão mais ampla, mais aberta a qualquer tipo de interpretação. A obra aberta,¹²⁴ principalmente para aqueles que não conhecem, ou que nunca leram a respeito dessas lendas. Então, diante de tal efeito estético (o jeito de problematizar) do autor, o leitor poderá fazer inúmeros juízos de valor e/ou juízos de gosto. Para finalizar, um pensamento de Mikhail Bakhtin:

Pode-se dizer que por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida (BAKHTIN, 2011, pág. 180).

¹²⁴ No texto “Obra Aberta: uma Pluralidade de Significantes”, Guimarães (2009, pág. 01), explica que Umberto Eco propôs o modelo teórico de “obra aberta” que não representasse uma mera cópia da estrutura de determinadas obras, mas um conjunto de relações fruitivas que permitissem a comunicação entre o observador e o objeto fruído sob o impulso da mensagem estética.

4.3 – Os Escondidos de Deus!



Figura 182 – Garimpeiros em “Serra Pelada”, no Carajás, Pará.

“Os Escondidos de Deus” tem um Prólogo (O Livro das Tentações), dois Atos e um Epílogo. No Prólogo estão: Antonio (o menino escravo), O Vento, A Chuva, A Canoa, O Trovão, O Raio, Samuel (o escravo, pai do menino), Elpídio (o feitor do Engenho), Peão 1, Peão 2, Peão 3 (homens). No 1º ato surgem novos personagens: Maria Madalena (mulher), Maria de Nazaré (mulher), Maria de Belém (mulher, a mãe do menino), Uriel (o anjo que veio para proteger o menino), Carro de Boi (também uma espécie de entidade, que acompanha Uriel); Antonio, O Cajado, Os Besouros, As Três Marias, Coro Masculino, Coro Feminino. No 2º ato: Antonio, O Cajado, Uriel, Samuel, Nazaré, Belém, Madalena, Carro de Boi, Elpídio, As Três Marias, As Bruxas. E no Epílogo, somente: Nazaré, Belém, Madalena, Carro de Boi, O Cajado, Uriel, Samuel. Percebe-se, portanto (logo de saída), que este texto funde seres humanos, animais, coisas, anjos (entidades) e fenômenos da natureza, onde todos são personagens. Eis a narração da cena 1, do texto (e também do espetáculo, a ser ainda apresentado ao público, futuramente) que é a cena da fuga:

Um escravo chamado Samuel tenta fugir, levando o filho Antonio. Vai em busca das minas de ouro e prata que ninguém consegue achar. Quer comprar a liberdade, mas é traído e preso na hora da partida. O menino, no entanto, logra escapar em uma canoa. A cena é de tempestade, temporal, chuva,

vento, raios e trovões. Uma música pontua a *Onomatopéia* dos sons. O Vento, a Chuva, o Trovão e o Raio unem-se para destruir a embarcação (FREITAS, 2008, pág. 5).

O texto ainda não foi encenado, mas não é difícil imaginar esta cena, onde o autor, mais uma vez, nos brinda com sua arte, onde tudo é metafórico: o mítico (e também o místico) estão presentes, a metáfora está presente; e isso é o teatro! Assim é a linguagem de Walter Freitas, que vai para o teatro e pode, também, ir para o cinema, para a literatura, enfim! É arte e não há como fugir disso! Não há como negar isso! Esta é a cena 1, mas para explicar esta, o texto (na cena 2) volta para contar o que fez Antonio (o menino escravo) fugir na canoa, em meio a tempestade (com raios, trovões e ventos fortes). Walter Freitas faz esse jogo de: vai para uma cena, volta para a anterior, para explicar o que acontece na seguinte; e por aí vai! Isso é muito usado no cinema; e no teatro, também!

Nesta fuga de Antonio, o autor acaba mitificando tudo e criando uma relação com as próprias condições do clima que se estabelecia, no ambiente de fuga; além da perseguição dos peões, tinham as condições climáticas, que criavam mais dificuldade. Então, ele resolve corporificar, humanizar, dar vida aos fenômenos da natureza; ele os funde com os homens que estavam em perseguição, com todos os personagens, desde o pai, o filho, a própria canoa; tudo se transforma em fenômenos da natureza e vice-versa. É uma visão metafórica, decerto! Freitas está metaforizando tudo, neste texto “Os Escondidos de Deus”:

A Canoa se transforma em Samuel, o Pai de Antonio! Antonio e Samuel conversam às escondidas. O Raio se transforma em Elpidio, o Feitor do Engenho. A Chuva, o Vento e o Trovão se transformam em peões, que vêm para impedir a fuga. A Cena é outra, em tempo anterior (FREITAS, 2008, pág. 6).

E assim, o vento, a chuva, o raio e o trovão eram as mesmas pessoas que estavam em perseguição a Samuel (o escravo) e seu filho Antonio. É que o padre português, de alguma forma (no sermão que fez na Igreja - onde estavam presentes Samuel e Antonio - horas antes da fuga), instigou o escravo a ir atrás das riquezas. Mesmo que ele tenha falado que não deveria ir-se atrás das minas de ouro e prata, o sermão teve um efeito contrário, para Samuel. É como se ele tivesse falado de uma lenda, de um mito, de uma estória que não existe e que, portanto, não deveria ser levada a sério. Ainda assim, o escravo se deu o direito de comprovar a veracidade da estória; e partiu em busca das minas, levando o filho, consigo.

Ao explicar para o filho o motivo de sua partida, Samuel diz que: “a palavra do padre falou no contradisse dessa minha decisão: que a riqueza era maldita, que melhor é não ter ela

do que tê-la, de bendita, transformando-se em mazela” (FREITAS, 2008, pág. 7). Antonio, então, diz ao pai: “Eu vou consigo, meu pai. Mas quero lhe perguntar de que adianta a riqueza, se é pra gente se danar?” (FREITAS, 2008, pág. 7). E Samuel lhe responde: “mas, Antonio, os escondidos, os escondidos de Deus, nas profundezas da terra, são de seus filhos. Nossos. Meus!” (FREITAS, 2008, pág. 7). Antonio acha que as minas não existem! Mas Samuel acha que ninguém soube achar; e que ele encontrará, pois sabe tudo do mapa do lugar. E depois de encontrar, diz ele: “compro nossa liberdade. Dou de prêmio aos inimigos e me mudo de cidade” (FREITAS, 2008, pág. 7).

Samuel está falando das riquezas da terra (dos escondidos de Deus), que são de seus filhos. Ele está dizendo que a riqueza que Deus deu à natureza - se a natureza veio de Deus - é porque o que está dentro da terra, escondido na terra, pertence a Deus e tudo o que Deus fez, foi para os seus filhos, inclusive as riquezas: o ouro, a prata, tudo aquilo que está escondido nas profundezas dessa terra. Walter Freitas pesquisou os escritos do padre Vieira, quando de sua vinda a Belém, em 1656, por certo! Antonio Vieira¹²⁵ pode, sim, ter falado das riquezas do eldorado, das minas, mas o fato é que o nosso autor, aqui nessa estória, nesse texto, vai além e traduz, re-cria e quem sabe até, funde com outras lendas, vindas de outros lugares (há uma semelhante, que é a lenda das “Minas do Rei Salomão”).¹²⁶ Sabe-se que essa crença de que havia um eldorado na Amazônia, era, portanto, mais uma, das lendas que se propagavam pelo mundo. Com isso, os aventureiros passaram a realizar expedições incríveis, em busca do eldorado. Enquanto alguns povos estavam indo ao contrário, indo pelo pacífico e se deparando direto com a costa da América Latina (a América do Sul), outros descobriram outras vias: conseguiram também navegar pelo atlântico e se deparar com esse novo mundo.

É bastante difundida, realmente, a estória de que os portugueses, ao chegarem no Brasil e adentrar na Amazônia, foram em busca do Eldorado! Conta-se, na região amazônica, que eles tinham ouvido falar disso, ainda em Portugal, porque o novo mundo indicava isso. E há outros relatos sobre o mesmo tema, como a experiência que tiveram os espanhóis, também

¹²⁵ Consta no livro: “400 Anos – Padre Vieira, Imperador da Língua Portuguesa” que Vieira teria, possivelmente, uma ascendência africana, por parte da avó paterna, que era mulata. “E a isso não teria sido estranha a sua tendência, sempre manifestada ao longo da vida, para defender os escravos africanos e os índios, que constituíam a grande força de trabalho em que se apoiou a colonização do Brasil” (NEVES, 2009, pág. 211).

¹²⁶ A velha briga para determinar o que é fato e o que é lenda nos textos bíblicos acaba de passar por mais uma reviravolta - e quem saiu ganhando foi o glorioso reino de Salomão, filho de Davi, que teria governado os israelitas há 3.000 anos. Escavações na Jordânia sugerem que a extração de cobre em escala industrial no antigo reino de Edom - região que, segundo a Bíblia, teria sido vassala dos reis de Israel - coincide, em seu auge, com a época do filho de Davi. Em outras palavras: as célebres “Minas do Rei Salomão” podem ter existido do outro lado do rio Jordão (<http://www.arqueologia.criacionismo.com.br>; 28-10-2008).

na América Latina, em que houve todo aquele choque com os Incas, no Peru.¹²⁷ A data de chegada dos espanhóis é bem próxima à dos portugueses, em solo latino-americano. As expedições ficam em torno dos anos 1500 (ao que parece, a civilização Inca foi capturada pelos conquistadores espanhóis por volta de 1533) e, pelo que se sabe, os interesses eram os mesmos: econômicos e territoriais, visando o tal Eldorado Amazônico. E como consequência de tais ambições, houve dizimações de povos, como: os maias, os astecas, os incas, até chegar nos índios, assentados em solo brasileiro (e aí já são os portugueses, não mais os espanhóis, os protagonistas dessa história).

Os índios, na Amazônia, conheciam a sua terra. Conheciam a mata, a floresta, os rios. Sendo assim, somente eles poderiam adentrar nos lugares escondidos, em busca do ouro e da prata. Porém, diante da negativa dos indígenas, o que ocorreu? Tentativa de escravidão e conflitos violentos entre índios e colonizadores europeus (portugueses), que queriam as riquezas, a todo custo. No início, os índios adentram sim, na mata, mas encontram apenas pequenos indicativos de ouro: um rio que leva a uma outra pista, um garimpozinho aqui, outro ali, mas as enormes riquezas, almejadas pelos portugueses, não são encontradas neste período (pois estas só foram encontradas, mesmo, a partir das décadas de 1960 e 1970). Mas os colonizadores portugueses estavam certos: existia, de fato, na região amazônica, escondidos na terra, ouro e prata, em abundância!

E depois de algum tempo, adentrando na mata amazônica, os índios revelam aos portugueses, então, as especiarias, também abundantes na região. É o período das “drogas do sertão”. Sabe-se que a rota das drogas, das especiarias, para os conquistadores, eram as Índias. Mas, quando descobrem que elas existem em grande quantidade (na Amazônia, também), este passa a ser o segundo grande motivo, para fazer do Brasil uma colônia de Portugal. Descobre-se mais produtos para comercializar, valoriza-se a colônia e assim tira-se (por um tempo) o foco das minas e começa-se a explorar e exportar a ‘salsaparrilha’, a ‘pimenta do reino’ e outras, muitas outras, especiarias.

¹²⁷ Em Machupicchu viviam uns 600 ou 700 indígenas, até que um antropólogo norte-americano, Hiram Bingham, “descobriu” a cidade em 1911, levado por um menino que vivia no local. Quando os espanhóis tomaram Cusco, o chefe inca retirou-se para Machupicchu, reuniu todo o ouro e a prata e, para não entregá-la para os colonizadores, fugiu na direção da Amazônia. Daí nasceu o mito de Eldorado, que seria a cidade fundada e construída só de ouro e prata. O chefe inca conseguiu matar o chefe dos colonizadores, Francisco Pizarro, em um combate (<http://www.cartamaior.com.br>; 24-01-2008).



Figura 183 – Algumas Especiarias – As “Drogas do Sertão”...

Voltando ao texto: o feitor do Engenho (de nome Elpídio) e seus peões foram atrás de Samuel, porque foi a própria Belém (sua mulher) quem o delatou, dizendo ao feitor as intenções do escravo, de achar as minas de ouro e prata. Ao encontrá-lo (encontrou somente Samuel, pois que este já havia mandado o filho fugir na canoa), Elpídio disse a ele que: “um dos escravos fugia, para se valer das riquezas que a terra em seu seio avia. Que a terra em seu seio esconde, para gáudio da nobreza. Uso de barão, visconde, não remédio da pobreza” (FREITAS, 2008, pág. 10). Dito isso, o feitor e os peões começam a espancar Samuel, que diz a eles: “com que perseguem *embiaras* e a pureza da inocência?” (FREITAS, 2008, pág. 11). E o feitor, mais irônico, ainda, pergunta: “Quer mesmo, então, ouro e prata...?” (FREITAS, 2008, pág. 11). E Samuel, mais uma vez responde: “da noite, a prata eu queria, o cobre da aurora acesa e o ouro do pleno dia...” (FREITAS, 2008, pág. 11). Continuam espancando o escravo e o feitor diz: “não ouviste o que foi dito pelo padre de Lisboa? Toda desgraça começa quando a prata má ressoa” (FREITAS, 2008, pág. 12). Samuel então desfalece e seu corpo é atirado no rio. Volta o primeiro quadro, onde o escravo se transforma na canoa e os outros atores assumem as outras personagens.



Figura 184 – Índios, negros e o padre Antonio Vieira...

Na cena 5 (o naufrágio), portanto, a canoa é Samuel; e Antonio (o menino) está na canoa, lutando contra o raio, o vento, a chuva e o trovão, que são o feitor e seus peões, transformados. O raio então parte a canoa ao meio e Antonio cai nas águas do rio; seu corpo fica flutuando, agarrado aos pedaços da canoa, que se desfaz. Antes, porém, de ser atirado ao rio (por conta da tempestade), Antonio perguntou à canoa: “ameaça me perder numa vertigem. Mas, e a negridão, Canoa?” (FREITAS, 2008, pág. 13). No que a canoa responde: “negridão, palavra besta: coberto de chuva o dia e cercado de floresta” (FREITAS, 2008, pág. 13). Antonio desaparece no rio e assim termina o Prólogo.

Na cena 6, já no 1º ato - ou Aparência – (O Livro da Cobiça), “as três Marias: Madalena, Nazaré e Belém se encontram no trapiche. Vêm em busca do corpo de Samuel e de notícias a respeito de Antonio” (FREITAS, 2008, pág. 16). As Marias estão desconsoladas, até que “Uriel, o Anjo, passa por elas. As mulheres se assustam e tremem. Nazaré segue alheia” (FREITAS, 2008, pág. 17). Madalena acha que pode ter sido Samuel, que passou rapidamente. Nazaré acha que foi o demo, rindo! E Belém não consegue ver nada, até que “Uriel, o Anjo, passa por elas outra vez, velozmente, agora em um Carro de Boi” (FREITAS, 2008, pág. 18). Dessa vez, Belém é que acha que foi o capeta, que passou! Madalena acha que era um anjo; e Nazaré acha que era apenas um homem, e diz a Belém que bem pode ser o marido dela: “era só um marmanjo de um tupinambá. Vamos é ver logo se eu pensei direito,

se vi bem no jeito, teu macho, mulher!” (FREITAS, 2008, pág. 19). Elas resolvem, então, desvendar o mistério. “Atraídas pela passagem tão rápida de Uriel, elas seguem atrás do Carro de Boi” (FREITAS, 2008, pág. 20).

Uriel e o Carro de Boi percebem que as Marias vem atrás deles. De repente, “há um estrondo de trovão e a luz de um Raio. As Três Marias chegam junto a eles e os surpreendem. Só Maria de Belém chega atrasada” (FREITAS, 2008, pág. 21). Uriel se esconde atrás do Carro de Boi, que pede a Uriel que o transforme em alguma outra coisa: “anda, me disfarça, e com urgência!, dá-me depressa uma outra aparência!” (FREITAS, 2008, pág. 22). Uriel, então, transforma o Carro de Boi em um homem: “que elas confundam a tua imagem e me dispensem dessa bobagem” (FREITAS, 2008, pág. 22). Uma vez disfarçado de homem, o Carro de Boi se apresenta às Marias com o nome de Souzel e pergunta a elas por quem procuram! Madalena diz a ele que procura o anjo; Belém diz que é o demônio, que procuram; e Nazaré apresenta Belém como a mãe de Antonio e que esta procura Samuel. O anjo, que a tudo ouve (escondido), diz ao Carro de Boi: “elas querem a mesma criatura. Livra-te delas. Vamos em frente” (FREITAS, 2008, pág. 22).

Nazaré explica a Souzel (o Carro de Boi), que Belém perdeu o marido e que o filho desapareceu. E diz a ele, também, que pensa ter visto um pajé, passar por elas! Madalena, que pensa ter visto um anjo, interrompe e diz: “porém, me perdoe tanto encantamento, mas pajé dou tento que aquilo não é” (FREITAS, 2008, pág. 23). O Carro de Boi, então, fazendo o que não deve fazer (segundo Uriel) pergunta a ela o que acha ter visto: “pensa que seja...exatamente o que, mulher? Diga-me o que sente” (FREITAS, 2008, pág. 23). Belém, que está atordoada, com tanto sofrimento, também interrompe a conversa e diz: “um diabo, me ouça, que você carrega, sem medo, nas pregas desse coração” (FREITAS, 2008, pág. 23). Madalena pede desculpas ao Carro de Boi (Souzel), pelos maus modos de Belém e se justifica, dizendo a ele que ela está aflita, por conta do sofrimento que está passando. O Carro de Boi diz a elas que entende e sabe o que está acontecendo com Belém. E não se contenta apenas em falar sobre o marido e o filho desaparecidos; põe-se a falar o que sabe sobre as três Marias, que ficam atônitas! Uriel reprova o comportamento do Carro de Boi e diz a ele que não pode agir dessa maneira. Diz a ele: “usas o selo da confiança para iludir! Quebras a aliança!” (FREITAS, 2008, pág. 25).

E o anjo Uriel, enciumado e desaprovando o comportamento do Carro de Boi, torna-se invisível e vai para junto de Nazaré, para instigá-la e inspirá-la em sua descrença. E assim, como foi acusada pelo Carro de Boi, de apunhalar as amigas pelas costas e de armar intrigas, esta se defende; e também ataca: “já que me acusaste desse crime horrendo, pronto me

defendo, digo já o que foi. Quando viste um anjo de Deus enviado, vir transfigurado num carro de boi?” (FREITAS, 2008, pág. 25). Dito isso, a fala de Nazaré faz com que Souzel transforme-se, novamente, em Carro de Boi, para espanto de todas. Isto reforça a opinião de antes, em que Belém acha que ele é o demo, Madalena pensa ser um anjo e Nazaré, apenas um cacique, um humano! Está instaurada a confusão e o Carro de Boi, sem a autorização de Uriel, resolve então revelar às mulheres, a verdadeira identidade do anjo: “em mim viaja o maior Arcanjo! Um simples Carro de Boi seria, se não carregasse essa agonia: ser veículo do mensageiro entre as misérias de um pardieiro!” (FREITAS, 2008, pág. 26). E continua, dizendo a elas que tem um segredo, uma verdade a revelar. Quer que Uriel se apresente a elas: “tudo o que disse nestes segundos, foi-me confiado na viagem por este ser, quase uma miragem, que Deus me deu para ser levado por essa terra, de lado a lado. E a ele eu peço, com todo o zelo, que se apresente a quem quer vê-lo” (FREITAS, 2008, pág. 27). Uriel não concorda com a atitude do Carro de Boi! Diz a ele que não vai se mostrar, porque veio para proteger um menino, não um povo inteiro! Mas, diante da situação embaraçosa, criada pelo Carro de Boi, resolve aparecer para elas. Contudo, elas continuarão a vê-lo do mesmo modo que imaginaram, antes: “já que me amarras, pois bem, que seja! Que cada uma delas me veja, mas que me veja como imagina e eu seja múltiplo nas retinas. E seja o que chamas de verdade, mero retalho, mera vontade!” (FREITAS, 2008, pág. 28).

O texto apresenta Uriel e o Carro de boi como entidades, que se transformam no que eles quiserem, no que for adequado. E todos os personagens tem fala; é a total fantasia! Walter Freitas dialoga entre a fantasia, a suposta realidade, as lendas e a mitologia. Ele cria diálogos, costura tudo isso e, enfim, cria (re-cria) uma outra realidade. Ele trabalha com a metalinguagem,¹²⁸ portanto! Em uma passagem do diálogo entre Uriel e o Carro de Boi, o anjo diz: “eu não posso ficar de escarro, exhibir dotes...nós não usamos!, arrotar grande por onde andamos (...) é que os poderes, quanto maiores, mais nos impõem de sermos menores, mais nos reduzem, mais nos humilham” (FREITAS, 2008, pág. 21). E Uriel diz ainda que: “já que entre os grandes, sermos pequenos, e entre os pequenos, ainda menos (...) um quase nada, já renuncia um tudo sermos nos sete céus!” (FREITAS, 2008, pág. 21). Ou seja, quanto mais humilde for - o ser humano - maior este será! Este, é o preceito da dignidade, segundo a religião católica. “Tudo sermos nos sete céus”: é essa, a grande mensagem! O homem que se comportar desse jeito, vai ter o reino dos céus! Na verdade, esse é o discurso que tem sido

¹²⁸Boris Uspenski diz que a finalidade da arte consiste em converter as nossas representações habituais em metalinguagem de um fenômeno mais restrito e evidente (em examinar um fenômeno determinado, de uma maneira nova, ainda que nos termos já existentes, dentro dos vínculos já convencionalmente aceites); entra aí o conceito de “estranhamento”, no trabalho dos formalistas russos (USPENSKII, 1981, pág. 32).

passado para as pessoas, para os cristãos, para o povo, durante séculos. Mas, dentro da própria igreja - que detinha o poder, nas mãos - (já é sabido) era cultivado outro comportamento. Um comportamento e atitudes de pura ostentação! E sabe-se, portanto, que os preceitos (muitos deles) da igreja católica, na realidade, nunca foram cumpridos. Principalmente por aqueles que estão dentro, da própria instituição religiosa. Seria algo como: faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço! Uma espécie de Lei!

As três Marias, ao mesmo tempo, estão interpretando a passagem dos dois (do anjo e do Carro de Boi), de maneira equivocada. Cada uma delas tem uma opinião diferente a respeito deles e isso torna a situação ainda mais complicada, criando um jogo de divergências, de animosidade entre todos. É então que o Carro de Boi se dá o direito de esclarecer, colocar tudo em ‘pratos limpos’, pois, para ele, todo(a)s estão querendo a mesma coisa: salvar e proteger o pequeno Antonio. É como se eles e elas tivessem essa missão, e não apenas o anjo Uriel! Maria de Belém, a mãe aflita, vê tudo pelo lado mais negativo, por conta do sofrimento. Por isso, para ela, o anjo é o demônio! Maria Madalena já é mais voltada para o plano espiritual e, sendo assim, para ela o anjo é, de fato, um anjo! Já Maria de Nazaré coloca tudo no plano terreno. E por isso, trata-se apenas de um homem comum, um cacique, um tupinambá! Ou seja, cada uma vai ver o ‘ser misterioso’ de acordo com sua própria crença e com o seu próprio estado de espírito. E o que era somente uma suposição (antes dele se revelar), agora vai ser uma constatação. Que vai só vai aumentar, no entanto, a confusão!

Pode ser que o autor, neste momento do texto, tenha pensado em sugerir a questão do ‘merecimento’, de acordo com a evolução terrena e espiritual, de cada ser humano. Aquilo que a religiosidade prega, que diz: “cada um vê apenas o que merece! Ou tem, apenas o que merece!”. Porque esse é um texto que, na verdade, já vem com esse tema da religiosidade, de partida! Pois começa trazendo um ícone da religião católica no Brasil, da pregação, dos sermões, que é o padre Antonio Vieira. E, junto a isso, vem também uma cultura do ‘temor’, pois que o catolicismo vem muito para institucionalizar isso: o *temor* (até mais do que o amor) a Deus, sobre todas as coisas! E aí, volta-se à questão que foi falada anteriormente, a respeito das riquezas. Que a riqueza, para um pobre, é negada! No entanto, para a nobreza, para a realeza, ela é aceita, ela é bem vinda, pois está de acordo com ele (o homem que é rico), por ser um nobre. Mas, para um pobre, ela não passa de ilusão (logo, de desilusão, também)! Ele nunca será feliz, ele sempre se dará mal, com a riqueza em suas mãos. Ou seja, o pobre, então, não tem este merecimento? E qual é, então, a única riqueza, que o pobre pode galgar? É a riqueza do Paraíso, diz a igreja! Ele deve permanecer humilde e pobre, para ser

bem recebido no Paraíso. De fato, é isso que a igreja católica institucionalizou, por séculos, como uma ordem, ou uma opção, ou uma escolha, na vida terrena.

Estas questões, portanto, acabam marcando muito o texto de Walter Freitas. Por conta de todo esse momento histórico, que se reporta tanto à igreja, como instituição que veio para ‘catequizar’ e ensinar religião aos indígenas, como pelo poder imperial, português, que chegou desbravando e instituindo o lugar como colônia,¹²⁹ abrindo fronteiras, ganhando território e demarcando-o, geograficamente. Quer dizer: são duas situações (e ações) muito fortes e determinantes, naquele momento, naquele contexto. Por um lado, a igreja evangelizando e salvando as ‘almas pagãs’! E por outro lado, o estado, implantando o temor pela força, pela guerra, pela violência e pela destruição! Há o medo da morte física e o medo da morte espiritual! É o temor da Cruz e a força da Espada!

Após ter se mostrado às mulheres, às Marias, Uriel e o Carro de Boi ouvem delas as mesmas opiniões. Nazaré exclama: “um índio, eu sabia! Mas ah, que vergonha, que coisa medonha! Tinhas de estar nu!?” (FREITAS, 2008, pág. 28). Madalena, desapontada, diz: “ó, que trago amargo o desapontamento! O anjo desatento mentiu. Eras tu!?” (FREITAS, 2008, pág. 28). E Belém permanece renitente: “outra invenção dele para confundir-nos. Quer é aturdir-nos, nos desonerar” (FREITAS, 2008, pág. 28). Uriel então, aproveita a oportunidade para pedir que o ajudem a encontrar Antonio: “mas garanto, contra esse palpite um presente, um agrado e um convite: que me ajudem a encontrar Antonio e se livrem do jugo medonho” (FREITAS, 2008, pág. 28).

O jugo medonho, do qual fala o anjo (Uriel), é o julgamento que elas estão fazendo dele. Cada uma tem uma opinião diferente, que acaba não sendo o que realmente ele é; não corresponde à realidade. É que as pessoas tendem a ver as coisas, sempre, a partir do seu próprio olhar. E além do mais, a forma, a maneira sobrenatural que se instalou, desde o aparecimento deles, também, é que determinou a impressão das Marias: primeiro, algo passa subitamente ao redor delas. Depois, um homem se apresenta com o nome de Souzel. Em seguida, este mesmo homem transforma-se em Carro de Boi; e por último, outro ser (seja ele anjo, homem ou demônio) aparece, deixando-as ainda mais intrigadas; o que as leva a pensar que tudo pode (ainda) não passar de uma grande tramoia. Ou seja, que este mesmo ser que já se apresentou, pode não ser, ainda, o que ele diz ser. Em dúvida, elas pedem a ele que faça um milagre, para provar que é um arcanjo. Ele então responde: “milagre...? Me escuso. Não faz parte dos bons preceitos de nossa arte” (FREITAS, 2008, pág. 28).

¹²⁹ O Brasil era a colônia rica e imensa do outro lado do Atlântico, para onde partiam muitos portugueses, vivendo o seu sonho de aventura em busca de riqueza (NEVES, 2009, pág. 211).

Na realidade, ele já demonstrou que tem poder, quando transformou o homem em Carro de Boi e quando apareceu, para elas. Mas ele não quer fazer o tal milagre. É semelhante à própria atitude de Cristo, não? Todo mundo pedia: faz um milagre, salva a tua vida, sai da cruz, te liberta, faz alguma coisa, destrói esses guardas, sai em glória daí, etc. E Cristo, apesar das súplicas, não fez nada. Segundo a história, ele teria, enfim, que viver toda a agonia que os homens o colocaram, que era o próprio pecado humano; afinal, ele estava sofrendo para pagar o pecado da humanidade. Não é assim que ficou explicado, nos preceitos religiosos, cristãos? Portanto, talvez seja esta, a mesma atitude do anjo de “Os Escondidos de Deus”. Talvez ele queira que as mulheres acreditem nele, que as pessoas o compreendam, de coração aberto. E o reconheçam como o anjo Uriel, sem que ele tenha que fazer, ou provar, alguma coisa. Afinal, ele pode estar ali apenas para seguir a sua missão; e não para levantar tanta polêmica, tanta discórdia, enfim! E foi assim que, prevendo tanta dúvida, é que ele não queria (desde o início) se pronunciar enquanto anjo. Não queria revelar sua verdadeira identidade (ou entidade): “não posso, nem devo revelar-me, aos encômios de vossos alarmes” (FREITAS, 2008, pág. 29). O que ele queria, de verdade, era manter-se em silêncio e a sua missão, em segredo: “o Anjo Custódio eu oriento. Dou-lhe reforço e um certo alento. Mas os motivos de meu degedo, quero travado sob segredo” (FREITAS, 2008, pág. 31). Será, mesmo?

Seguem viagem juntos (eles e as Marias), mas o anjo não está muito contente com esta parceria (o que já mostra uma contradição, pois que ele mesmo fez o convite, anteriormente, para que elas o ajudassem a encontrar o menino); e diz ao Carro de Boi: “pois então. Não sabem da encomenda, do que transporto...da bela prenda! Por isso mesmo, já preconizo muitos problemas, falta de siso” (FREITAS, 2008, pág. 32). Ele é provocado por Belém, que lhe diz, ironicamente: “oi anjinho – bela visagem!?, como tramas sair-te dessa? Não te vejo com tanta pressa. Já, decerto, contas vantagem!” (FREITAS, 2008, pág. 34). E ele responde a ela: “procuro Antonio, teu menininho que, se não morreu, está sozinho. Levo a ele um belo de um recado e um presentinho recomendado” (FREITAS, 2008, pág. 34). Enquanto isso, Antonio não sabe onde está:

Antonio dá por si atirado na beira do rio. Já é quase noite. Lamenta a perda da Canoa, lembra dos pais e chora. Está perdido e com medo, dentro da floresta. Perdeu a esperança de encontrar as minas e cumprir a vontade do pai. As cenas se alternam entre ele e os outros, que viajam no Carro de Boi. Antonio acaba por encontrar os destroços da Canoa. E do remo, antes perdido, faz para si um Cajado (FREITAS, 2008, pág. 32).

Uriel bem tinha razão e Antonio está mesmo, muito sozinho; e precisando de ajuda: “sinto as *muriçocas* todas carregando doidas sobre mim, como um pelotão de infantaria indo contra algum fortim. E o *rasga-mortalha* feio, me agourando dentro do aningal, bem assim como umas velhas me carpindo – choro de animal” (FREITAS, 2008, pág. 34). E ele continua falando consigo mesmo: “ouço o esturro furioso de uma *onça* em perseguição e os *sagüis* berrando numa geringonça, feito assombração” (FREITAS, 2008, pág. 34). Esta cena apresenta novamente a série cultural “Flora Amazônica: a *onça* (grande e conhecido felino), as *muriçocas*, que são mosquitos, conhecidos na Amazônia por “*carapanãs*” – na verdade, o nome “*muriçoca*” é mais usado no nordeste brasileiro; o *rasga-mortalha*, a que Antonio se refere, é um pássaro, um tipo de coruja. E é falado (na Amazônia) que é um pássaro agourento; que, quando ele aparece, alguém deve morrer! *Saguis* são conhecidos macacos, que vivem na floresta amazônica. E quando fala nas ‘velhas carpindo’ (e aí já não se trata mais da mesma série cultural), refere-se às *carpideiras*, mulheres velhas, que são contratadas para chorar, nos velórios! Isso é muito comum nas cidades do interior da Amazônia. Em cena paralela à de Antonio, Uriel e o Carro de Boi continuam discordando e se desentendendo, quanto à companhia das Marias. E Antonio continua em apuros:

Ah, tropeço nas tranqueiras da floresta, atam-me os cipós, armadilhas, tocos, espinhos, arestas, cascas grossas, nós. Tenho medo das velozes capivaras, das pacas, tatus, caititus, porcos do mato, sons, coivaras, talas de bambu. Sim, os sons da noite morta e o desespero das aparições, urros, guizos, chiados, vozes, berreiros, maleficações, pelos mangues e balcedos e alagados perdem-me sem fé de encontrar minha mãezinha e o descampado, antes da maré (FREITAS, 2008, pág. 36).

Coivaras, na Amazônia, refere-se a processos do plantio. Mas é um plantio que acontece depois da derrubada da mata, seguida pela queima da vegetação. É muito comum nas regiões quilombolas e ribeirinhas, da região amazônica. Alguns nativos usam também o caule, cortando e o enfiando na terra. Ao invés de usar a semente, pega-se ‘monturos’ de galhos, gravetos (que não foram totalmente queimados) e ainda partes dos troncos, do talo das árvores: corta-se em pedacinhos e vai-se enfiando na terra. Daí é que nasce a árvore, a *Coivara*! Já o *Balcedo* é uma paisagem comum, na região amazônica. Trata-se de um acúmulo de galhos, dentro dos rios. É comum encontrar cobras e jacarés (escondidos lá), uma vez que existe uma grande quantidade de galhos de árvores, flutuando e descendo rio abaixo, como se fosse uma balsa. O *Balcedo* parece, pois, com uma ilha, flutuando!



Figura 185 – “Coivara” e “Balcedo”, na Amazônia...

Antonio, finalmente, encontra um pedaço de sua canoa (despedaçada) e agarra-se a ele: “o que é isto? Pelo jeito...um pedaço! Um pedaço da Canoa... Não quebrou-se! Oh, vem cá, sim, levanta, me dá um abraço...” (FREITAS, 2008, pág. 36). Para ele, o pedaço é o remo da canoa, que o trouxe até ali. Logo, sente o seu corpo desfalecer: “sinto o frio da madrugada, sinto fome. Estou cansado da peleja contra as águas, por aqui só *camapu* é o que se come. Me sustenta, que carrego tantas mágoas” (FREITAS, 2008, pág. 36). O remo, após apoiar Antonio, transforma-se em um Cajado, que conforta o menino: “Antonio, psiu!, silêncio. A manhã trará o sol e com ele um novo sonho. Dorme até o arrebol” (FREITAS, 2008, pág. 37). Antonio adormece.

Camapu é uma frutinha (bem pequenina, mesmo), que vem dentro de uma casquinha. *Arrebol* é o amanhecer do dia. São os primeiros raios de sol, quando o dia está amanhecendo! E o remo (o pedaço da canoa) se transformar no *Cajado* (que a partir daqui, terá um papel de destaque, na estória), representa, mais uma vez, a própria magia, em um texto poético (mas também religioso, cheio de clamor), como este! E uma vez Cajado, este ouve vozes e diz, consigo: “que vozes, estas, de gente, bem no meio da floresta? A essa hora, contentes...? Bem sinal do que não presta!” (FREITAS, 2008, pág. 37). São os viajantes (Uriel, Carro de Boi e as Marias), que vem brigando, pelo caminho. O Cajado pretende evitar que o menino acorde e por isso observa, bem atento: “mas ah, que assim já perturbam o sossego do menino. Por que os homens se turbam, antes de bater o sino? Pois então, quem briga e berra e que tão grande motivo têm eles para esta guerra, sem trégua e sem lenitivo?” (FREITAS, 2008, pág. 37).

O motivo da briga entre os viajantes é que ainda não encontraram o menino. Nazaré está insatisfeita: “pois conte os minutos, depois conte as horas em que te demoras, no mesmo compasso. Não andamos nada, nada resolvemos, e agora o que temos? Só esta canseira” (FREITAS, 2008, pág. 38). O anjo Uriel, então, diz que já se esgotaram todas as vias de

entendimento; e não quer mais a companhia das Marias. Resolve dizer isso a elas: “pois estava a ponto de falar-lhe e com ganas de comunicar-lhe...rosto a rosto, que desta armada não faço gosto” (FREITAS, 2008, pág. 38). O Carro de Boi alerta o anjo para uma fragilidade, se houver uma divisão, entre eles: “se esta tropa agora se divide, seremos frágeis a um revide” (FREITAS, 2008, pág. 39). Mas o anjo Uriel não está, mesmo, interessado, nesta união: “estou preparado para a viagem, não careço de camaradagem. E que revide nos predizemos, se de inimigos nenhum sabemos?” (FREITAS, 2008, pág. 39). E Nazaré concorda; já não se importa mais com a companhia do anjo e do Carro de Boi: “estou pouco ligando! Pois então que suma, a gente até ruma bem melhor assim. Vamos embrenhadas nas horas certas, eu e as companheiras, guiadas por mim!” (FREITAS, 2008, pág. 40).

O Cajado, que a tudo via e ouvia, percebe que estão à procura de Antonio e acha por bem, protegê-lo e escondê-lo: “melhor oculto que estejas aos olhos dos viandantes. E que tu também não vejas o que se passa adiante. Vamos procurar a casa da qual o rumo perdeste e te botar sob a asa da mulher de quem nasceste” (FREITAS, 2008, pág. 39). Depois que se despede das Marias, Uriel torna-se invisível, “mas segue as mulheres, observando-as de perto” (FREITAS, 2008, pág. 40). Mas, antes de seguir viagem, resolvem descansar (dormir um pouco), pois que a noite chegou. E Uriel continua bastante zangado:

Se vão dormir, que durmam, eu não preciso disso! Assim não me perturbam com tanto reboliço. Por que mendigam tanto? Ninguém me tinha dito que os homens, mesmo os santos, soçobram num conflito: só agradecem quando pensam que Deus lhes deu o que conseguem amando, ou rindo...ou já é seu! Mas todos, todos pedem, não param de pedir! Às vezes eles fedem, tão grande é seu devir...melhor! Assim eu vejo as estrelas no astral, me embrenho como andejo neste canavial. Esqueço as desavenças dessa má companhia, numa breve licença pra minha alma vadia” (FREITAS, 2008, pág. 42).

Uriel é observado pelo Cajado, que diz: “Vem alguém se desgarrando da cerca pelo limite. Com pouco nos abordando, carece lá que eu evite. Sim, a mata ali se acaba e uma plantação começa. Besouro, mosquito ou caba, bem depressa ele atravessa” (FREITAS, 2008, pág. 42). O Cajado também fica surpreso, ao ver que a criatura anda e voa: “ora, ele anda, mas voa: é o que, assombração? Também pelo ar se emproa, mas caminha rés o chão” (FREITAS, 2008, pág. 42). Em cenas paralelas, Antonio sonha com o ouro, com as minas, enquanto Uriel despenca em um buraco profundo: “ai, ai! Minha desdita, no ombro tenho um empuxo...que a minha banda trava e me comprime o peito...!” (FREITAS, 2008, pág. 43). Ele então se queixa,

de dor: “ai minha asa esquerda, que toda me adormece...” (FREITAS, 2008, pág. 44). E tudo isso acontece, porque:

Uriel, vendo-se livre, envereda pelo canavial, divagando. Canta bem alto por dentro da plantação. Em breve se desnorteia e cai no buraco cavado pelos que buscaram as minas. Na queda, quebra a asa esquerda. Seu coração dói. Os Besouros do Urucum vêm socorrê-lo e o transportam sobre o canavial (FREITAS, 2008, pág. 42).

O buraco que o anjo caiu já indicava que alguém tinha passado por ali, procurando as minas, o eldorado amazônico! E ser transportado pelos ‘Besouros do Urucum’ é uma linda (e poética) fantasia! Mostra o quanto este autor dá ‘*anima*’ para as coisas, para os bichos e ainda cria diálogos entre os personagens! Ele insere tudo isso, em seus textos. Quando os Besouros chegam, eles dizem para Uriel; “viemos para te salvar do buraco do Eldorado. Tu vais agora passear como um jito: carregado” (FREITAS, 2008, pág. 44). O Cajado assiste a tudo e exclama: “são besouros, minha Nossa, os Besouros do Urucum! Vão levá-lo sobre a roça: é um mistério, existe algum!” (FREITAS, 2008, pág. 44). Os Besouros dizem para Uriel que ele também verá a Vila, lá de cima, “e tudo que em volta medra: as fontes, a mata e a pinima, corações que são de pedra. Quando voltares para o mundo, estarás quase curado; abre os olhos, respira fundo, vamos todos, lado a lado!” (FREITAS, 2008, pág. 45). Quando terminam de falar, “os Besouros partem, carregando Uriel. O Carro de Boi e todos os outros correm para ver o vôo dos Besouros. Só o menino continua a dormir, sempre velado por seu Cajado” (FREITAS, 2008, pág. 45). É importante notar que o anjo Uriel (uma vez que sente o ombro pendendo e a asa quebrada) parece ser um semi-humano, mesmo que tenha poderes mágicos e/ou uma certa divinização. Pois, manifestar atitudes humanas, de sofrimento (e de dor) e também de interpretação do outro, de relação instável com o outro (neste caso, com as mulheres e com o Carro de Boi) só demonstra um estado dele, mais humanizado. E vimos o quanto, realmente, ele manifestou todas essas coisas humanas: a raiva, a insegurança, a fragilidade (tanto física, quanto emocional).

A cena 13 é um dos pontos altos desse texto de Walter Freitas. Pois trata-se de um sermão,¹³⁰ proferido por Uriel (em Latim) e traduzido, simultaneamente, por todos os que estão presentes, na cena, ou seja: o Carro de Boi, as três Marias e os Besouros. Para completar

¹³⁰ Com relação aos Sermões do padre Vieira, o seu sermonário político é, por consequência, o que primeiro se impõe a um estudo mais profundo de sua obra, não tanto pelo lado pragmático de suas ideias, como por causa da conversão dessas ideias em argumento teológico, mediante engenhoso processo de acomodação analógica entre um ou mais episódios do Velho ou do Novo Testamento e determinado acontecimento histórico, que o pregador tomava a si explicar ou interpretar por esse meio (GOMES, 1968, pág. 07).

o elenco, forma-se um coro (masculino e feminino) de várias vozes, como se todos estivessem em uma igreja. Até a ambientação sonora é de uma catedral! Ele começa falando com as Marias, que respondem, sempre em cânone! Imitando a voz das mulheres, ele lança a primeira pergunta: “o que é isso que vós ides conferindo e praticando, um com o outro, e por que causa ides tristes caminhando?” (FREITAS, 2008, pág. 45). A resposta, delas, vem logo em seguida: “nós esperávamos, ora, que ele fosse como aquele que resgatasse a Israel” (FREITAS, 2008, pág. 46). Ele continua falando; e dessa vez é o Carro de Boi, que vai traduzindo: “compraram aromas, chegaram ao sepulcro e não tendo achado o seu corpo amado” (FREITAS, 2008, pág. 46), pergunta novamente às Marias: “mulher, por que choras?” (FREITAS, 2008, pág. 46). Elas dizem: “porque já é tarde” (FREITAS, 2008, pág. 46). E continuam a responder: “maldita a noite em que fui concebida: espere pela luz – e ela não desça; espere pela aurora, e nunca venha, que o dia falte e que nunca amanheça!” (FREITAS, 2008, pág. 46). É importante, pois, exhibir o sermão, na íntegra (já traduzido, é claro!), em Freitas (2008, pág. 53):

(...) Eis aí tu congregaste toda essa multidão para lebares a prata, a mata e o ouro do chão...

(...) Eu virei sobre uma terra desguarnecida de muros, sem ferrolhos e sem portas, frágil e só no dia escuro...

(...) A esta terra, que foi salva do gume, do frio da espada, a umas gentes que estão tidas em paz nas suas fachadas, e assim estabelecidas com a segurança do nada: cuidais que o ferro do norte pode se confederar com outro ferro, tão forte e o seu bronze se juntar com outro bronze maldito que vem a bem de roubar?

(...) E vós Ezequias, inconsiderado, que manifestastes os vossos agrados, os vossos tesouros, os vossos favores à tal Babilônia, e seus embaixadores: Diz Deus, pois sabe, que os virão buscar, estes babilônios os irão tomar. E não se farão somente senhores dos mesmos tesouros, com grandes horrores, sem deles deixar a vós coisa alguma, mas tantas mazelas, riqueza nenhuma, senão que ceifados a cana e o milho, vos castigarão até a vossos filhos e os levarão presos para a Babilônia, a bem se servirem de sua vergonha...

(...) Fartastes, senhor, a sua fome, com os encher dos vossos escondidos;

(...) Em escória se mudou a prata, em ferrugem aos olhos dos bandidos;

(...) Meter-se-ão os homens pelas covas e nas concavidades mais profundas, não para ter da terra ouro ou prata, mas para abominar a sanha imunda. Lançar de si os ídolos perfeitos, que das riquezas tinham-lhe enganado, morcegos e toupeiras tinham feito...

(...) O ouro é melhor não se achar, nem se descobrir, o ouro enquanto a terra for para o esconder, está em seu melhor lugar; sítio sem porvir, que deu-lhe a natureza por calado poder...

(...) O ferro assim pernicioso, rei de tanta guerra infinda, como o ouro assim perigoso, mais pernicioso ainda...

(...) O que não correu atraído pelo ouro, o que não correu pelo ouro foi provado. E foram muitos os excluídos e foram muitos os reprovados...

(...) Que inocente, que bem-aventurada, deliciosa e quão mais delicada seria a vida dos homens nessa grotta, se só contentes com o que da terra brota. Se se pudera, oxalá se desterrasse de todo o mundo o ouro que se descobrisse e para a vida, destruição causasse. E se fruisse, em vez dos tempos estes, aquela idade, não dos usos presentes, na qual as coisas entre si comutavam, umas por outras. E os homens mais contentes...

(...) No princípio criou Deus o céu e a terra; mas a terra estava vazia e vazia, deleitável à vista e aos olhos mui formosa...

(...) A terra está repleta de ouro e prata e são tantos e tão grandes seus tesouros, que não têm fim as forças poderosas...

(...) E a terra estava cheia de cavalos e eram inumeráveis as suas carroças; das mãos os homens as obras adoravam faziam ídolos nas casas e palhoças...

(...) Sentimos pulsar o coração da terra; nas entranhas da terra penetramos, arrancando dali o que ocultara, e das sombras do Estige resgatamos o tesouro que tais males nos causara...

(...) Na morada dos deuses penetramos, procurando as riquezas naturais, substâncias que atraem toda a gente e nos impelem às regiões infernais...

(...) As portas de bronze por ti arrombarei e as trancas de ferro, num sopro quebrarei; riquezas perdidas, desaferrolharei; tesouros ocultos, só a ti, dar-te-ei...

(...) Quando ele subiu levando por cativo o cativo, ora, que significa, senão que desceu primeiro aos recônditos lugares, os mais baixos sob a terra?

(...) E se estas almas não foram compradas como na ferra, com ouro e prata marcadas, do filho de Deus exangue, senão foram abençoadas com seu precioso sangue...

(...) Fazendo pura minh'alma, na caridade do amor, o Senhor tirou minh'alma do inferno inferior; fazendo pura minh'alma, na obediência em que estou; que a tua misericórdia sobre mim se avantajou e livraste a minha alma do inferno inferior...

(...) Destilai, ó céus, lá dessas alturas o vosso orvalho e as nuvens chovam ao justo; abra-se a terra e brote o salvador...

(...) Tu, verdadeiramente, és um Deus escondido, o Deus de Israel, salvador destemido...

(...) Entesourai no céu vossos tesouros, pois os que cavam em busca da harmonia, quando um sepulcro acham compreendem, e ficam transbordados de alegria...

(...) Se buscares de Deus a Ciência, com o fervor de quem busca o dinheiro, e cavares com tal paciência, para achá-la por tudo primeiro, como os que desenterram tesouros, o temor do Senhor será teu, suas bênçãos compreenderás e acharás a Ciência de Deus (FREITAS, 2008, pág. 53).

Fica bem claro, no texto “Os Escondidos de Deus”, o processo da chegada do colonizador e da chegada da igreja (católica) em solo brasileiro (e amazônico!); a esta terra que “foi salva, do gume e do fio da espada”. Sim, pois com o processo de evangelização, o índio, que era selvagem, foi ‘amansado’.¹³¹ Logo, a partir daí, ele não mais iria se ‘degladiar’ com o homem branco, com o soldado português, enfim!

Como já foi falado, anteriormente, foram dois, os protagonistas das ações determinantes, na colônia: o estado e a igreja! Ambos, trataram de apaziguar (ou reprimir!?) os ânimos ferozes, colocando um ser supremo, superior, para aqueles homens selvagens, que não tinham Deus. Eles, por certo, acreditavam em alguma coisa. Que tal, nos mistérios da natureza, por exemplo? Mas isso não bastava! Pois que não era um deus do ocidente, um deus dos brancos, do colonizador. Porque somente assim, através do Deus, então, é que “a terra foi salva, do gume, do fio e da espada, a umas gentes que estão tidas em paz, com as suas fachadas, e assim estabelecidas, com a segurança do nada” (FREITAS, 2008, pág. 47). Ou seja, viver em paz e na humildade é a palavra de ‘ordem’. Os colonizadores chegam como redentores, que vão salvar as almas! E assim, a igreja e o estado colocam e reafirmam a sua importância neste processo, significando e re-significando (também) suas ações e legitimando-as, sempre!

Juntar as forças físicas, mais o poder econômico e angariar mais riquezas, era tarefa para eles, para os portugueses, os europeus; e não para os indígenas! A busca pelo ouro era uma lenda, uma ilusão, que cegava os conquistadores. No final das contas, era uma terra de riquezas, sim! Mas nada foi encontrado, naquele momento. E eles não conheciam a terra, logo, não poderiam cavar, para encontrar as riquezas. Somente o índio poderia fazer isso (e talvez os negros, escravos – já que temos um nesta estória, como protagonista). Mas o índio amazônico não deveria “se confederar com outro ferro, tão forte”, nem “o seu bronze se juntar com outro

¹³¹Os religiosos que aportavam no Brasil tratavam de cativar as almas dos índios, ou imprimir naquelas consciências, tomadas equivocadamente como páginas em branco absoluto, as ordenações da ideologia cristã (TUPIASSÚ, 2008, pág. 11).

bronze maldito, que vem a bem de roubar” (FREITAS, 2008, pág. 47). E não deveriam, portanto, criar a ilusão de ser grande, de se tornar rico, de ter poder, nem de ser idolatrado, por ter esse poder: “lançar de si os ídolos perfeitos, que das riquezas tinham-lhe enganado, morcegos e toupeiras tinham feito” (FREITAS, 2008, pág. 49). E aquele que “que não correu pelo ouro foi provado. E foram muitos os excluídos e foram muitos os reprovados” (FREITAS, 2008, pág. 49). Ou seja, aquele que não se deixou levar pela busca, pela ganância, pela promessa de riqueza, esse foi provado (e aprovado), pelo próprio valor!

O sermão do anjo atenta, também, para o que seria de melhor, se os homens, na ‘grotá’, apenas se contentassem com o que “da terra brota”. A grotá é o lugar, o buraco, onde é feito o manuseio, em busca do ouro! Geralmente tem um riacho e é nesse local, que os homens ‘peneram’ o ouro encontrado. E quem dera, “oxalá se desterrasse de todo o mundo o ouro que se descobrisse e para a vida destruição causasse” (FREITAS, 2008, pág. 50). Sim, pois que a cobiça só atrai (e atraiu mesmo) desgraça; com acontecimentos reais, como roubos e mortes. Fatos comprovam que, se um sujeito achasse uma pepita em um determinado dia, no dia seguinte ele amanhecia morto; e ainda roubado – e o que é pior – por outro garimpeiro do lugar. Na verdade, era, sim, um ambiente inseguro e repleto de cobiça e traição. E, neste caso, para se salvar dessa situação, o melhor seria estar bem longe dali; e o índio (ou o caboclo, ou o negro) poderia, enfim, viver uma ‘vida de glória’, pois “no princípio criou Deus o céu e a terra; mas a terra estava vazia e vazia, deleitável à vista e aos olhos mui formosa” (FREITAS, 2008, pág. 50). Mas depois, a terra ficou, sim, repleta de tesouros, a ponto de “não ter fim as forças poderosas” (FREITAS, 2008, pág. 50). Forças que simbolizam a riqueza e o poder, através (na maioria das vezes) de apropriações indevidas, em processos danosos, de competição, ganância e violência.

Sentir “pulsar o coração da terra” e nas “entranhas da terra penetrar”, é, mesmo, o ato de cavar, de buscar e de retirar as riquezas que a terra abriga. Então, este é um sermão que já previa o que iria acontecer. Porque é da natureza humana. Faz parte daquilo que o homem é capaz de fazer, diante da possibilidade de poder. Um dos maiores exemplos disso, foi o caso da ‘Serra Pelada’ (que fica na região sul do estado do Pará), que ficou conhecida, a partir do final da década de 70 e início da década de 80, como o maior ‘garimpo a céu aberto’, da Amazônia. Neste período, as atenções se voltaram para este lugar e o mundo viu surgir e crescer (ali) uma cidade, forjada em um ambiente insalubre e sem nenhuma condição de segurança e de bem estar. E tudo passou a se convergir, de repente, para esta região. Inclusive as novas igrejas, que foram se infiltrando (e não somente as católicas, mas também as evangélicas, em larga escala) e com isso, novas crenças se instituído e se reproduzindo. A Serra Pelada atraiu muita gente, de tudo que é lugar, credo ou raça. Pessoas que enfrentaram muitas dificuldades e adversidades, para

chegar até lá! E, do montante de pessoas que conseguiram chegar, muitos foram enganados, roubados e até mortos. Alguns enriqueceram e tiveram competência para administrar e expandir sua riqueza; e outros acabaram com ela “num piscar de olhos”.



Figura 186 – Ambiente do Garimpo, em Serra Pelada, na Amazônia...

Parece mesmo com uma bonita oração, o momento do sermão em que Uriel fala (e que é traduzido pelas três Marias): “fazendo pura minh’alma na obediência em que estou; que a tua misericórdia sobre mim se avantajou e livraste a minha alma do inferno inferior” (FREITAS, 2008, pág. 52), como se alguém tivesse sido salvo desta situação de ‘gana’ pelas riquezas. Deus foi misericordioso com esta pessoa; ele a iluminou, para que ela não se pusesse nessa provação; não fosse provada, não fosse tentada, a cair nessa trama! E é muito bonito, também, o trecho (metafórico) em que os Besouros traduzem: “destilai, ó céus, lá dessas alturas o vosso orvalho e as nuvens chovam ao justo; abra-se a terra e brote o salvador” (FREITAS, 2008, pág. 52). O orvalho, a chuva (na verdade, a água), são vitais para que a terra se torne fértil. Por isso parece também com uma oração, que pede a fertilidade, como se fosse a salvação. A fertilidade no sentido de que se abra, que brote uma coisa boa, pois que alguém está saindo de uma situação de tentação (a tentação do ouro). E diante da misericórdia de Deus, brotará o salvador, que o livrará do “inferno inferior”.

O Deus de Israel, o “salvador destemido”, outro trecho traduzido pelas três Marias, era um Deus que falava diretamente aos homens; e era o mesmo Deus que os convidava para subir nas montanhas. Era um Deus que diria hoje (como está no sermão), para os homens, que “aqueles que cavam em busca da harmonia, quando um sepulcro acham compreendem, e ficam transbordados de alegria” (FREITAS, 2008, pág. 52). Os Besouros do Urucum é que concluem a tradução do sermão, proferido pelo anjo Uriel, traduzindo o trecho que afirma a

necessidade do homem chegar perto de Deus; de chegar à verdadeira compreensão de Deus e assim, desvendar todos os mistérios desse Deus: “se buscares de Deus a Ciência, com o fervor de quem busca o dinheiro, e cavares com tal paciência para achá-la por tudo primeiro, como os que desenterram tesouros, o temor do Senhor será teu, suas bênçãos compreenderás e acharás a Ciência de Deus” (FREITAS, 2008, pág. 53). E assim termina o 1º ato desse texto mítico (quase bíblico) e metafórico, com os Besouros do Urucum depositando Uriel junto a Antonio. E “o Anjo desfalece nos braços do menino” (FREITAS, 2008, pág. 53).



Figura 187 – O trabalho no Garimpo – ambiente insalubre e sem segurança, nenhuma!

O 2º ato - ou Aparência – (O Livro da Perdição), começa com a cena do “encontro” (cena 14), quando “Antonio desperta a tempo de amparar o Anjo. Na tentativa de proteger o menino, o Cajado expõe-lhe toda a sua desconfiança a respeito de Uriel” (FREITAS, 2008, pág. 55). O Cajado fala de Uriel: “quem é este, que carregado por Besouros, revira os olhos, desfalece? Tão de perto e minha vista não reconhece...Será que busca iguais tesouros?” (FREITAS, 2008, pág. 55). O Cajado conta para Antonio que ele viu tudo o que aconteceu com

o desconhecido, durante a madrugada: que este correu, voou (pois tem asas), deu topada e caiu, num declive! Antonio, que ao ver Uriel se afastou rapidamente, meio assustado, diz: “asas?, mas não vejo asas... pobre coitado! Decerto está febril, delira. Alvo ele decerto esteve de alguma mira. Pois que repouse sossegado” (FREITAS, 2008, pág. 55). E Antonio quer saber, também, de quem se trata: “corre, voa, dá topadas, é um estrangeiro!, feriu-se, não se sabe como...Será duende? Um ser da mata? Ou um gnomo? Por ora, um simples prisioneiro...” (FREITAS, 2008, pág. 55). Antonio percebe que o Cajado tem a língua destravada, mas que fala ao contrário, e põe-se a rir. Voltando a Uriel, Antonio o sacode e pergunta: “desperta! Sou Antonio! Já podes falar? Precisas ir, segues pra onde? Quem te feriu se move e a mata não responde: em silêncio vem te pegar!” (FREITAS, 2008, pág. 56). Uriel, supreso, exclama: “és tu, Antonio, a quem tanto procuro! Reconheço tuas feições...estás maior! Eu te busquei no escuro...tantas aldeias e nações!” (FREITAS, 2008, pág. 56). Quanto ao Cajado, que também está na cena, Uriel o vê, mas o considera apenas como um simples Cajado!

Antonio não é uma pessoa qualquer! Não é um menino, qualquer! E até onde se sabe, ou onde se pensa, Uriel é seu anjo protetor, o anjo da guarda de Antonio; e como tal, sua missão era proteger o menino, estar sempre ao seu lado. Entretanto, é bastante curioso o fato dele ter procurado Antonio por todos os lugares, o que nos leva de volta àquela assertiva de que este anjo não é, afinal, dotado de “amplos” poderes. E talvez ele nem saiba, exatamente, qual o alcance, qual o limite de seus poderes, fato que o torna quase humano. Pois ele sofre, tem dúvidas, tem inseguranças, tem falhas, como um ser humano! Será? O fato, por exemplo, dele não ter reconhecido o Cajado como uma entidade (porque na cena do encontro, ele só viu Antonio), mas tê-lo visto apenas como um Cajado (objeto), é outra coisa que nos leva a questionar que ‘tipo’ de anjo ele seria, portanto! Terá sido proposital? Será que o autor quis, de verdade, criar um tipo de anjo mais humanizado? Ou até, quem sabe, um anjo às avessas!

Uriel diz que esteve muito tempo à espera de Antonio e que por isso, agora, o menino deve ir com ele: “estive muito tempo, à tua espera, neste Sítio, menino triste. Não sabes dos perigos, nem das feras? Virás comigo, agora, ouviste?” (FREITAS, 2008, pág. 56). O Cajado fala para Antonio (com palavras invertidas): “algum deve haver engano. Aqui a noite passamos! Por que ele inverte os planos? Fomos nós dois que esperamos” (FREITAS, 2008, pág. 56). E o anjo explica: “Eu venho mensageiro das esferas, sou teu socorro, pobre Antonio! Devo surgir entre teu corpo e as feras, livrar teu curso dos demônios” (FREITAS, 2008, pág. 56). E continua falando: “devo levar-te de volta pra casa, bem na hora em que te perdeste e, antes de ir, na prenda preciosa entronizar-te, feito veste” (FREITAS, 2008, pág. 57). Antonio, então, pega (e exhibe) o Cajado, como que para se defender: “não quero ser criança e não sou mais menino.

Peguei nas armas, ergui muros. E nem estou perdido nas sendas e furos deste arraial. Não me amofino” (FREITAS, 2008, pág. 57). Antonio pergunta quem é ele; e a resposta vem logo: “sou mensageiro de uma tua amiga a quem recorres tanto e tanto...! Quando não vais aos batuques, cantigas, dos sudaneses e dos bantos...” (FREITAS, 2008, pág. 57). Ainda sem saber quem é a tal amiga, o anjo trata de clarear a mente de Antonio:

Um dos maiores castigos, medita, que Deus podia vos impor não era descobrirem-se pepitas nessa terra, por seu favor? Nesta cidade, e também neste Estado, se os céus provessem tantas minas, quem vos protegeria do mau fado, que trazem as aves de rapina? Pois elas lançariam seus braços contra os escravos e os pequenos, que, perseguidos d’armas e invasões, se haveriam cada vez menos (FREITAS, 2008, pág. 57).

“Antonio se turba e deixa-se cair, ante as palavras de Uriel” (FREITAS, 2008, pág. 57). E diz ao anjo: “dizes então que todo o meu esforço...é vão? Que por nada meu pai fugiu? Por nada ele morreu e abandonou o plantio, a roça, a casa, mãe...e então?” (FREITAS, 2008, pág. 57). Uriel pede perdão a Antonio, mas diz a ele que precisa confessar uma coisa. Diz a ele que perdeu, pelo caminho, a bela prenda que lhe foi confiada pela senhora, mãe de Cristo. E diz, ainda, que é ela, a amiga da qual lhe falou! Antonio fica atônito: “perdeste? De que falas? Mãe de Cristo? O quê? O que trazias para mim? Quem és tu, meu amigo? Vamos pôr um fim a tais mentiras sem porquês?” (FREITAS, 2008, pág. 58). E o menino é instigado pelo Cajado, que o faz perguntar pelo que mais, o anjo oculta. No que Uriel responde ser um anjo de asa quebrada (erguendo o seu braço esquerdo e mostrando a Antonio). Ele conta como tudo aconteceu e confessa o que, de fato foi buscar:

Caí na cova feita pelas gentes que procuram, como teu pai, e andam cavando a terra, inutilmente, com pés e mãos nos pacovais. Vinha ao comando de Nossa Senhora, tão-somente cuidar de ti; mas vê que anseio muito mais agora...Quero a inocência que...leve carregas! Só com ela me tornarei naquele Arcanjo que, de alma cega, por cobiça, nunca serei. Eu te transporto agora para casa. Lá me passas o que te peço e eu reencontro, num ruflar de asas, teu maravilhoso adereço! (FREITAS, 2008, pág. 59).

O Cajado, então, voltando-se para o menino, diz: “então, Antonio, era isso! Ele propõe uma troca: ilude o próprio serviço e o que te barganha toca! Quer a inocência de Antonio pra enganar sua cobiça, das mãos sair do demônio e engalanar a peliça” (FREITAS, 2008, pág. 59). O Cajado diz para Antonio que Uriel não tolera ser somente anjo, que “quer ser Arcanjo, ser mais, mas o desejo o onera, retém-lhe o vôo no cais” (FREITAS, 2008, pág. 59). Mas Antonio fala que não sabe como se ensina a ter inocência; e exige de Uriel as

encomendas e os recados, outros, que ele prometeu. E o anjo suplica, diz que é digno de piedade: “compadece-te, por Jesus! Por teus guias, orixás, divindades...mesmo que assim queime-se a Cruz! Ficarás rico como ninguém nessa terra, esquecida até do diabo! Farás milagres, serás a promessa de liberdade. Um rei. Nababo!” (FREITAS, 2008, pág. 60). Sabiamente, o Cajado faz uma observação: “como crianças enquanto não fordes vós para Deus, não tereis a aventura de entrar no reino dos céus” (FREITAS, 2008, pág. 60). Se lamentando e se recolhendo em um canto, Uriel diz: “não é bastante, minh’alma, motivo de tristeza um Anjo esperar e não suceder a este cativo o que se esperava selar?” (FREITAS, 2008, pág. 60).

Existem duas opiniões, diferentes, quanto ao termo “esperar”. O anjo e o Cajado veem isso de acordo com sua própria perspectiva. Uriel diz que “esperou” muito tempo por Antonio; e que o procurou no “escuro”. E o Cajado diz que ele inverte os planos: como, ele esperou? “Nós, é que o esperamos”, ou seja: nos momentos em que eles precisaram de um anjo, que esperavam por socorro, por um sinal, por uma luz, ele (o anjo) não estava presente! Em sua fala para Antonio, Uriel toca, novamente, na questão da ‘má sorte’ que seria, caso o menino (e seu pai) descobrissem alguma pepita de ouro, pois que a riqueza só atrai ganância, cobiça e inveja. E isso, sim, seria um dos maiores castigos de Deus! E quando fala na inocência de Antonio, Uriel demonstra que sempre cobiçou, para ele, tal virtude. Uma virtude que nunca alcançou, por ter a alma cega (e ele já mostrou, de fato, o quanto é fraco!). O que ele quer, através de Antonio é, talvez, alcançar a redenção. Talvez ele queira se redimir de um tipo de cobiça que sempre o acompanhou, mas que não se trata da cobiça pelo ouro, mas sim, um tipo de cobiça moral! E assim sendo, Antonio possa ajudá-lo a se “reencontrar”, ou se autoafirmar, ou se ‘re-significar’ enquanto anjo, uma entidade que, espera-se, esteja acima do bem e do mal; e longe dos erros e defeitos humanos!

O “adereço”, a que Uriel se refere, talvez seja a própria inocência de Antonio, o ‘tesouro precioso’ que ele, anjo, não tem. E uma criança é, sempre, um símbolo de pureza, de inocência. Além do mais, Antonio não cobiçou encontrar as minas, as riquezas do eldorado. Ele estava indo, apenas, para acompanhar o pai, para ajudar a realizar um desejo do pai, Samuel (este sim, cobiçava as riquezas). E mesmo assim, o anjo diz a ele: “ficarás rico como ninguém, nessa terra, esquecida até do diabo”. Uriel intui que Antonio fará milagres, que será a promessa de liberdade e ainda se tornará um Rei, Nababo! Ou seja, Antonio (mesmo tendo a riqueza) será grande, representará alguém com pouca - quase nenhuma - possibilidade de se corromper, diante do mundo terreno, material. E no final das contas, Uriel que deveria proteger Antonio, acima de todas as coisas, acaba ele, esperando uma proteção, que só poderá

vir do menino, por conta de sua inocência de criança. Que, como bem falou o Cajado, somente assim o anjo poderá ser melhor, somente assim ele terá a aventura de entrar no reino dos céus: “como criança, enquanto não fordes vós para Deus, não tereis a aventura de entrar no reino dos céus” (FREITAS, 2008, pág. 59).

Na cena 15 (O Morto), Samuel reaparece e reaparecem, também, as três Marias e o Carro de Boi. É Nazaré a primeira a entrar, intempestivamente! E todos encontram Antonio e Uriel. Nazaré se acha esperta e fica feliz por ter conduzido a todos pelo caminho certo, para encontrar Samuel e Antonio. E diz para Belém: “encontrei o teu filhinho, que andava tonto, aluado. E eu Samuel, tão fraquinho...! Bem como eu disse, o traçado, escritinho na oração: tem um olho arregalado e está com um punhal na mão!” (FREITAS, 2008, pág. 61). Madalena olha para Uriel, que lamenta-se; e preocupa-se: “e o meu anjo, coitadinho!, por que se esconde num canto...? E chora, branco e tristonho! Quem te botou tal quebranto?” (FREITAS, 2008, pág. 61). Uriel conta a todos que está triste porque tem uma asa quebrada, mas que cumpriu a sua empreitada; e diz a todos que devem dizer amém! Em seguida, volta-se para Antonio e diz que é de competência dele (do anjo) obedecer àquela que o enviou (nossa senhora, mãe de Cristo) e o levá-lo, consigo: “de volta devo levá-lo daqui à porta de casa, num relâmpago, num estalo, apoiado em minha asa. É lá que permutaremos, no acerto do combinado, as prendas que prometemos pra concluir o acordado” (FREITAS, 2008, pág. 62).

Belém (a mãe) dispensa o trabalho do anjo e diz a ele que seu filho, ela mesma, o conduz. Samuel (o pai) também se impõe e diz a Uriel que Antonio ficará com eles, pois saberão protegê-lo. E o Carro de Boi, muito lúcido, também tenta fazer Uriel compreender a situação: “meu Mestre, Antonio precisa completar seu sortimento. Não pode ser indecisa sua voz. Nem de lamento!” (FREITAS, 2008, pág. 62). O sortimento a que o Carro de Boi refere-se, seria a sorte de Antonio? Aquilo que está predestinado a ele? Seria um sortimento dos céus, ou a sorte de encontrar as riquezas? Aliás, vale abrir um parêntese aqui, para falar do Carro de Boi, que parece ser uma espécie de “anjo torto”. Quem sabe seja ele, afinal, o anjo! Sim, pois que, entre os dois, parece ser o mais sensato; aquele que ampara, que estimula a presença do bem e da verdade, que procura abrir a visão de Uriel, mas que este, fechado em suas próprias incertezas, inseguranças, raivas e instabilidades emocionais, acaba frustrando a todos, por acreditar que tem como missão algo que ele não conseguiu ainda, de fato, executar. A cena termina com Uriel, se apossando de Antonio e ameaçando a todos num ataque de loucura:

Então mais nada me resta, senão tomar o menino e concluir nossa festa, num cruel de um desatino. Eu posso mandar As Fomes, eu posso mandar As Guerras, calamidades Sem Nome, aporrinhar esta terra! Vou cumprir uma vontade que nenhum de nós alcança, desejo de majestades, intrincadas alianças. Arruinarei as vestes de qualquer um que me siga! E posso mandar As Pestes contra alguém que me persiga! (FREITAS, 2008, pág. 63).

Dá até para voltar (lá no começo da estória, quando as Marias encontram-se com Uriel e o Carro de Boi) e compreender porque Maria de Belém desconfiou dele, como sendo o diabo; e não como um anjo. Um anjo teria atitudes e sentimentos maldosos e vingativos, como estes que acabaram de acontecer? Com poderes que podem prejudicar e até dizimar, a raça humana? É bem verdade que ele transita, ele passeia entre os planos, desde o início da trama: ora tem sentimentos mais humanos, mesquinhos, frágeis, ora mostra outra face, com sentimentos até piores, medonhos! E tudo por que? Porque quer concluir a sua missão (o que ele chama de ‘pouca competência’) a ‘ferro e fogo’, a qualquer custo!

A cena 16, do 2º ato, é a cena em que o Feitor do Engenho chega, acompanhado de seus peões, em perseguição aos escravos fugidos. Antes disso acontecer, porém, Uriel sumiu com Antonio e o Carro de Boi seguiu com eles; Samuel foi em seu ‘encalço’! Somente as três Marias ficaram, pois barradas foram, pelos homens. E Elpídio, o feitor, já chega chegando: “invoquei poder de Santo para encontrar gente negra: a nação chamada *Banto* vai ter que se impor na regra!” (FREITAS, 2008, pág. 63). As Marias respondem ao feitor, cada uma de seu jeito! Madalena diz: “louvado seja, e adorado, Nosso Senhor Jesus Cristo!” (FREITAS, 2008, pág. 63). Elpídio: “pra sempre seja louvado! Atrás de negro, eu insisto!” (FREITAS, 2008, pág. 63). Nazaré diz que ali não tem nenhum fugido: “ninguém fugiu, não senhor!” (FREITAS, 2008, pág. 63). E Belém suplica ao feitor: “meu filhinho está sumido. Tenha dó, faça o favor...” (FREITAS, 2008, pág. 63). Elpídio, então, começa a ‘tecer um rosário’, falando dos negros fugitivos que ele tanto procura:

Felícia, Antonio, Luzia e Manoel Ramos Doce, quatro nomes eu dizia logrados de minha posse. Poder de Santo invoquei pra favorecer o Engenho, sob a proteção de El-Rei, por sobre as coisas que tenho (...) Laboram bem na moenda, na caldeira e no alambique. Não tenho mais quem aprenda, só velho de Moçambique. A família ficou falta, desfalcado o morgadio. Ai, ai, que gente peralta, de difícil pegadio! Bem que vieram vendidos, por castigo, pro Pará; e aqui já estão ofendidos, retalhados de lascar. Manoel deve ter cravos, padeceu bouba, o infeliz; e nas coças, nos agravos, perdeu parte do nariz. Vão pra mocambos, decerto, agora é mais quem quer ouro! Aquilombados libertos! Não tremem com o sumidouro (...) Seguem vosso mesmo rumo. Uma delas, negra alta, aprumo de idade pouca, é a de quem mais sinto falta. Tem a fala atrapalhada, seca de corpo, cambinda! Não viram vir a danada com sua tropa advinda? (...) De África cambiados. Ela andou no Maranhão.

Se exhibe pelos bordados próprios de sua nação, feitos a ferro nos braços e no corpo em outras partes. Assim como os teus, uns traços, umas medidas de arte (...) Costuma trazer à moda a carapinha entrançada. Vai no samba, sim, na roda, está desembaraçada. Não é lá por ser escura que não supra seu lazer. Faz uma linda figura no tal do babaçue (FREITAS, 2008, pág. 65).

Madalena, Nazaré e Belém dizem a Elpídio que não viram nenhum dos fugitivos descritos pelo feitor; e perguntam a ele se já podem ir, pois precisam descobrir “o paradeiro do infante” (FREITAS, 2008, pág. 65). Mas o feitor cisma com Belém e diz a ela: “eu soube que, com teu macho, teu filho também fugia” (FREITAS, 2008, pág. 65). E ainda afirma que já colocou o nome de Antonio na lista; e que já tem a sua pista. Maria de Belém, furiosa, diz que ele está mentindo e que Antonio apenas perdeu-se, não fugiu! Que seu filho não tem despacho, para sair de sua guia. Mas o Feitor do Engenho não quer conversa; e acaba detendo as três Marias: “invoquei poder de Santo, poder de Santo invoquei; que ele desenrole o manto e faça valer a lei. Ficam, portanto, retidas, minhas amigas fiéis. São coisas minhas, perdidas, recuperem-se meus réis” (FREITAS, 2008, pág. 66).

É importante destacar em algumas passagens deste texto, um forte misticismo, atrelado até mesmo a atitudes arbitrárias, como as do Feitor do Engenho. Todos os personagens (e não somente o anjo) usam o poder religioso, as crenças, fazem uso de uma prática de magia, que relaciona-se não somente a Cristo, à Nossa Senhora, ou ao catolicismo, enfim, como também a outras religiões e, neste caso (aqui), às religiões vindas da África. Isso está bem claro quando nações negras, como bantos, sudaneses, etc., são lembradas e citadas, no texto, assim como as práticas dos baticuns e dos orixás. Elpídio (o feitor), por exemplo, invoca poder de Santo para ajudá-lo a favorecer o Engenho. Assim como lhe é importante a invocação (e a proteção) do Rei (de Portugal), ou seja, ele está, também, legitimado pelo Rei, pela força da espada, além dos poderes místicos. E quando fala dos negros, ele relata que vieram de castigo, para o Pará; e neste lugar já estão tão ofendidos, “retalhados de lascar”. Comenta-se, de fato, que muitos negros foram banidos para a Amazônia, e que este seria “o pior castigo”, pois que tratava-se de bandidos que “infringiam” as leis de Portugal. O feitor procura justificar sua caça aos negros (os fugitivos a quem ele tanto procurava), supondo que deveriam estar escondidos nos quilombos e mocambos (locais onde se refugiavam), e que, uma vez fugidos, ficariam, também, à procura de ouro. E isto era terminantemente proibido!

Outra passagem interessante, é quando ele (o feitor) dá uma destaque especial para uma negra, alta, supostamente a Felícia, dizendo ser ela a que mais sentia falta. Aquela que, segundo Belém, gostava de festas, dançava e estava sempre sambando nos ‘baticuns’. A negra deveria mesmo ser bonita, atraente, a ponto de chamar a atenção do feitor do Engenho. E além

de dançar, gostava de “se exhibir pelos bordados próprios de sua nação”. Os bordados a ferro, feitos em seu braço, significa que ela teria sido marcada a ferro; o que era (em alguns lugares ainda é) uma prática, uma tradição, uma marca da cultura, de cada nação, em particular. E quando decidiu ‘prender’ as Marias, fez isso dizendo que iria, com este ato, “recuperar os seus réis”. Ou seja, o Feitor do Engenho é, também, uma espécie de ‘capitão do mato’ e como tal, ele recebe dinheiro, para isso! E na verdade, ele as pegou pelo poder dele mesmo, pelo vínculo que elas tem, com o menino, que já está na lista dele; na lista dos fugitivos. Então, ele se apodera (e se empodera) de tudo isso.

“O feitor e seus acompanhantes passam a invocar Santo Antonio,¹³² para que encontre os negros fugidos” (FREITAS, 2008, pág. 66), após render as três Marias e colocá-las, também, na condição de escravas. Mesmo retidas, Madalena, Nazaré e Belém oram junto aos homens: “padre Santo Antonio dos cativos, vós que sois um certo amarrador: quem de mim quer ir-se sem motivos amarrai e atai por vosso amor” (FREITAS, 2008, pág. 66). E continuam todos (feitor, peões e as mulheres) a invocar: “Vosso puro hábito empenhai e empenhai vosso santo cordão, como algemas fortes amansai, na firmeza de um duro grilhão. E fazei, meu bem-aventurado, que pra sempre possam impedir os passos de escravos rebelados na hora e no dia de fugir” (FREITAS, 2008, pág. 66). Mas, de repente, Madalena intromete na oração, o Santo Antonio Preto, de sua devoção. E Nazaré pronuncia palavras que iniciarão a transformação das Marias em Bruxas: “Não esquece os laços, não olvida os nós, os feitiços baços, mandingas, ebós!” (FREITAS, 2008, pág. 68). Isso fará com que as três Marias escapem do feitor e seus peões, que logo terão medo das bruxarias:

De volta não vamos, presas muito menos; nos empentelhamos dos prolegômenos. Se somos Marias, Deus nos abençoe, mas nossas manias que também perdoe. Pois somos escravas também mui cientes sobre adagas, clavas, filtros tão potentes de fazer inveja a quem nos provoque. E quem quer que veja todo o nosso estoque! Veja nossa cara: que já-já transmude numa jóia rara de malsã virtude!” (FREITAS, 2008, pág. 69).

Enquanto as três Marias transformam-se em Bruxas, Elpídio renitente e não querendo dar-se por vencido, desenvolve um outro discurso, paralelo e simultâneo, com a fala

¹³² É interessante observar esta *inversão* de propósito, colocada no texto de Freitas (pelos personagens), com relação a Santo Antonio, pois que num dos mais conhecidos sermões, de Santo Antonio aos peixes, Vieira denuncia, exatamente, os “cativeiros injustos dos índios”. Além do mais, com relação aos escravos, africanos, o padre não se cala e ainda levanta a sua voz, em favor dos oprimidos e explorados: “Oh! Trato desumano, em que a mercadoria são homens! Oh! Mercadoria diabólica, em que os interesses se tiram das almas alheias, e os riscos são das próprias! Já se, depois de chegados, olharmos para estes miseráveis e para os que se chamam seus senhores, o que se viu nos dois estados de Job é o que aqui representa a fortuna, pondo juntas a felicidade e a miséria no mesmo teatro” (NEVES, 2009, pág. 214).

das (agora) bruxas: “ser escravo vale mais do que viver – antes que me cale vou logo dizer – como estes libertos, esta classe infame, todos muito espertos, sem nenhum reclame. Como os degredados e os novos cristãos mais abandonados do que se pagãos” (FREITAS, 2008, pág. 68). E ele não se cansa de falar: “bandos de vadios enchendo cabanas, terrenos baldios, meses e semanas. Nada de afazeres, vivendo de graça, tocando as mulheres, bebendo cachaça!” (FREITAS, 2008, pág. 68).

O feitor Elpídio (na razão dele) se vale de uma oração, para invocar a ajuda de um santo! E ele acredita que, como representante do El-Rei (trabalhando para o estado), ele tem o direito de se apropriar desse discurso e adequá-lo às suas necessidades. Por mais que ele seja um algoz; por mais que ele esteja perseguindo e matando negros; mas é que os negros são domínio do estado. Eram, na época! E para eles não havia muita diferença, se eram seres humanos ou bichos; pois, para eles, negro era inferior. E ponto! Foram arrancados de suas nações e escravizados. E isso lhes dava o direito de exercer um total poder sobre estes seres, que para eles, foram feitos apenas para o trabalho! O Trabalho escravo!

Um padre, segundo a religião católica, é o representante de Jesus, na terra. É o redentor! É aquele que vai tirar os pecados (através da confissão) dos pecadores! Foi bastante interessante ver, neste texto, a invocação ao “padre Santo Antonio dos Cativos”, o ‘Santo Amarrador’! E aí volta-se para a chegada dos padres europeus (portugueses), que vieram para apaziguar, para amansar os índios, através da catequização! Amansar, para não haver guerra! E assim, conseguir ‘controlar’ os ânimos, ou seja, amarrar! Seria isso? “Amarrar”, em face da religião dos “bem aventurados”, tementes a Deus! Aquele que teme a Deus não pode roubar, não pode matar, não pode desejar a mulher do próximo. É que os 10 mandamentos já existiam, nesta época, então, os padres catequizavam!¹³³ Porque era preciso ser cristão e não pagão! Porque era preciso que “os selvagens” tivessem um Deus, o verdadeiro Deus, o Deus verdadeiro! E muitos índios brasileiros (e amazônicos) absorveram, de verdade, todos estes ensinamentos da igreja católica. E os padres, por estarem vinculados à humanidade, tinham essa missão: a de salvar os índios que estivessem com as “almas perdidas”. Mas “amansar”, para a igreja, poderia ser também uma forma de libertá-los da escravidão. Para que não sofressem tanto! Para não se rebelar e tentar fugir, porque seriam caçados, muitos mortos e capturados e obrigados a voltar, para o trabalho forçado. E, diante da barbárie, das atrocidades que estavam estabelecidas, o “amansamento” religioso servia, também, como uma proteção,

¹³³ É que ao padre, cabia muito mais o trato das almas. Já escravizar o índio e apoderar-se de sua força de trabalho eram tarefas mais restritas ao colono que, movido à insaciável cobiça, submetia as populações nativas a tratamento degradante e envidava todas as formas, lícitas e ilícitas, para dobrá-las e esgotá-las sob as tenazes do trabalho que aviltava e assassinava (TUPIASSÚ, 2008, pág. 12).

no final das contas! Percebe-se, então, que há sempre essa dualidade de comportamentos, atitudes e pensamentos, naquele momento histórico.

O capitão do mato era (quase que na maioria das vezes) negro! E como tal, ele conhecia o mato (assim como os índios) e conhecia a ‘manha’ dos negros; por isso é que acabava sendo destacado, aproveitado pelos brancos, para ser um mediador, para trair a sua própria raça! E, colocado nesta condição, neste cargo, era bem remunerado, para fazer “o serviço sujo”. Está explicado, então, o porque das Marias, ao se transformarem em Bruxas, proferirem as palavras: “não esquecem os laços...não olvidem os nós...os feitiços baços...mandingas, ebós!”. Ou seja, eles estavam pouco se importando com a sua origem, com o seu povo. Ele, o capitão do mato (que muitas vezes era também o feitor do engenho, ou exercia a função de...) já havia se corrompido, totalmente, pelo poder do dinheiro e pelo poder do próprio poder! O poder da espada, da força, da liderança armada! E uma vez no comando, ele acredita tanto em sua nova investidura, que reforça o seu pensamento, com as palavras: “ser escravo vale mais do que viver como estes libertos, esta classe infame!”.

Outro ponto alto dessa trama, poética, é a passagem de Marias (mulheres religiosas) à Bruxas: “se somos Marias, que Deus nos abençoe, mas nossas manias que também perdoem; pois somos escravas, também. Muito cientes sobre adagas, clavas, filtros tão potentes!” Então percebe-se (dentro delas, fazendo parte delas) as duas crenças, as duas religiões, as duas culturas, caminhando juntas. De um lado, o vínculo com a cultura negra e de outro, com a cultura cristã. Mas é assim, na Amazônia! Desde o tempo da colônia aos dias atuais. E hoje, muito mais do que antes! Não somente duas, mas várias (outras) culturas convivem lado a lado e/ou se mesclam, se misturam, se fundem. É o sincretismo religioso e a interculturalidade ali, presentes. No caso das Marias Madalena, Maria de Nazaré e Maria de Belém: ao mesmo tempo em que elas tinham contato, tinham absorvido o cristianismo, nunca perderam a referência de sua cultura, negra. E faziam uso dela para se proteger, sim, caso fosse necessário. E como foi, de fato! Assim como o feitor e seus homens invocaram o santo amarrador, elas, puxando para o seu lado, a partir de outra perspectiva religiosa, invocaram outras forças, outras entidades, outra proteção!

A cena 18 é a cena das Bruxas, que chegam no sítio onde Uriel se escondeu, com Antonio (uma vez transformadas), rindo alto e em bom som, como é comum nas Bruxas, de todas as épocas e todas as nações: “agora que a noite caiu e a gente vira virou, à puta que los pariu quem pensa que “nós” enganou!” (FREITAS, 2008, pág. 69). Nesta cena, o Cajado, apoiado no Carro de Boi, formam uma espécie de elemento cênico (não se pode esquecer que o autor pensa em ‘cenas’ que serão, futuramente encenadas; que irão para o palco!). Uriel fala

com as Bruxas e diz: “Dios! Las Brujas de la Tierra Hermosa? Dentro horrendas, por fora formosas!” (FREITAS, 2008, pág. 69). E elas, imediatamente, respondem a ele: “sim, deixai a água na água, a terra deixai na terra, fogo no fogo da mágoa, o ar silva, flutua e – tchan! – berra” (FREITAS, 2008, pág. 69). Samuel, que acabara de chegar no sítio (onde estão Uriel e Antonio) vê as Bruxas e se esconde, temeroso! Mesmo assim, sussurra para Uriel: “Uriel! Devolve, já-já, meu filhinho! Vamos lá, resolve nosso negocinho...” (FREITAS, 2008, pág. 70). E Uriel responde a Samuel: “não vês que agora já ficou tarde? Não vês as Bruxas, não vês o alarde?” (FREITAS, 2008, pág. 70).

Entretanto, eles deveriam saber disso, com Bruxa não se brinca; e logo elas caminham até eles, mostrando que sabem perfeitamente onde estão escondidos. E os surpreendem: “Só trouxemos duas receitas: a perdição e o remédio. E uma pequena colheita vai sempre bem, ah, contra o tédio. Ninguém precisa, axi!, de medo nem nos olhar de través só porque chegamos cedo tanta poeira, hum, nos pés...” (FREITAS, 2008, pág. 70). A perdição seria: se não fizerem o que elas querem, podem se danar! E o remédio seria a proteção de Antonio, melhor dizendo, a ‘solução’, para a situação de Antonio! Seria isso? É o que veremos agora, pois Uriel enfrenta as Bruxas, dizendo: “vejo que anseiam por trapalhada. É só o que mandam, não querem nada!” (FREITAS, 2008, pág. 70). Samuel, num ‘rompante’ de pai, solicita às Bruxas: “ora, tomem dele o único rebento, meu menino, aquele...todo o meu alento” (FREITAS, 2008, pág. 70). As Bruxas, então, se aproximam de Uriel. Confiantes em seu poder e mostrando sabedoria, dizem para ele: “Uriel, meu anjo, caluda! Somos como a Noite e a Aurora: a cara má sempre ajuda pra quem só vê, ó!, o que está fora. Quem se encalinga, amor, com as sombras não se apercebe da luz, quando advém a caninga, não sabe erguer este capuz” (FREITAS, 2008, pág. 70).

Samuel, finalmente, consegue entender que Belém é uma das Bruxas transformadas e tenta conter sua mulher: “vocês três são bruxas!? Mas ah, que arremedo! Belém te repuxa, pára este brinquedo” (FREITAS, 2008, pág. 71). Uriel aproveita o embalo e continua mandando as Bruxas para bem longe: “voltem lá pro alto Solimões, vão de volta pras expedições! Esqueceram Francisco Orellana? Vão pescar no Rio das Amazonas!” (FREITAS, 2008, pág. 71). Porque para ele, elas só querem fazer maldade: “desafasta, que é maldade à beça, estão tomadas, estão possessas. Se tocarem numa franja tua, invadirão tua alma crua” (FREITAS, 2008, pág. 71). Este é o julgamento que Uriel tem das Bruxas e ele vai se fortificar, por ora, com essa nova característica que elas assumiram; vai procurar negá-las e ampliar (chamando a atenção de Samuel e Antonio, talvez) a capacidade de ‘proteger’, para ele. Ou seja, “elas são Bruxas, eu sou o anjo”! Com isso, ele pode, quem sabe, tentar afastar

Antonio delas, do perigo! De todo modo, é a “mãe” do menino, que está ali, junto com as outras. E Uriel parece esquecer disso. Elas se transformaram em Bruxas, primeiro para se libertar de seus algozes; mas, em seguida, foi para proteger e ‘cuidar’ de Antonio.

Sem dar importância para o desespero e o ‘descontrole emocional’ do anjo, as Bruxas dizem: “Mas da Árvore da Ciência quiséramos nós provar. Nem todos têm merecência para de seu fruto, uh!, manjar. Vamos, sim, resgatar o anjinho das mãos de nosso compadre. Vamos, meu bem, tenha tino!, não somos Jó, nem somos padres” (FREITAS, 2008, pág. 71). As Bruxas querem mostrar aos dois, que não tem a mesma paciência de Jó (cujo nome significa: voltado sempre para Deus), personagem bíblico do velho testamento, que durante muito tempo cumpriu as determinações de Deus, pacientemente. Na bíblia consta que Jó era muito rico, dono de muitas propriedades e muito crente a Deus; mas um dia, este mesmo Deus resolver provar a sua fé. E jogou, para a vida de Jó, muitas provações: ele perdeu as plantações, perdeu as riquezas, perdeu filhos, mulher, ficou na miséria, ficou doente – viu abrir, em seu corpo, feridas enormes – passou por milhares de provações, mas não perdeu a sua fé em Deus. As pessoas chegavam com ele e diziam: mas esse é o teu Deus, que te massacra, que te faz sofrer, que te faz perder tudo? Mas Jó não deu ouvidos aos falatórios e continuou firme, na sua fé; até que Deus, enfim, regenerou e resgatou as coisas perdidas e deu tudo de volta, para ele.

É uma história tocante, realmente, mas não para as Bruxas que, outrora Marias, já tem selado o destino de Antonio: “um belo altar de sacrifício vamos erguer com cuidado, com tal cuidado de ofício, que a morte virá de bom grado” (FREITAS, 2008, pág. 72). Elas assumem para elas, a partir de agora, a responsabilidade de eliminar o ‘mal feito’ que o próprio pai (Samuel) aprontou, quando resolveu levar o menino consigo, em busca das minas de ouro e prata: “o próprio pai traçou o plano, só que falhou no começo. É nosso mister, meu mano, eliminar este, ui!, tropeço” (FREITAS, 2008, pág. 72). Samuel se revolta e diz que nunca quis o mal do filho: “eu quis isso? Nunca! – o mal de meu filho!? Quebro essa espelunca, mudo esse estribilho” (FREITAS, 2008, pág. 72). Enquanto Uriel continua irônico com as Bruxas: “sacrifício!, mas que autoridade, “las hermosas” têm? Que vaidade!” (FREITAS, 2008, pág. 72). Contudo, a morte vai vir para Antonio, de qualquer jeito; e as Bruxas, elas mesmas, é que tratarão de antecipar o desenlace, com o propósito de proteger o menino. Mesmo que seja através da morte:

Vês este altar rubro das chamas e a criança que geraste? Vem escrito, não reclama: Pelos dois, viste, te safaste! Ele é puro como as estrelas, inocente

como a noite. Vai arder como vitela. Nunca mais sofrerá do açoite (...) Em direção à divindade, a fumaça subirá; vai pagar a liberdade e a cobiça, ehê!, de “papá”! (FREITAS, 2008, pág. 72).

Uriel fica cada vez mais furioso: “Bruxas feias, quando foi que a morte trouxe remédio pra qualquer sorte? (...) Divindade! Em nome de quem clamas, acendendo o ódio destas chamadas?” (FREITAS, 2008, pág. 72). Samuel suplica a elas que troquem Antonio, por ele: “pelo amor que tenho, eu lhes digo sim: mudai vosso empenho, trocai-o por mim” (FREITAS, 2008, pág. 72). Mas elas não concordam e explicam o porque: “não carece, bom Samuel...Ser livre e assistir ao mal: é só este o teu papel. E nunca largues o punhal!” (FREITAS, 2008, pág. 72). E continuam a dar suas explicações: “Nós não faremos como os anjos do Antigo Testamento. Se o pai já fez os arranjos, que se complete o seu tormento! Não, não seremos empecilho, não travaremos a mão. Não se chama Isaac, o filho, nem o pai se chama Abraão” (FREITAS, 2008, pág. 73). Uriel, transtornado, pergunta se tem alguém que pode impedir tal crime! E faz uma súplica: “Senhor das almas empedernidas, livre e guarde deste infante a vida!” (FREITAS, 2008, pág. 73). Samuel também suplica, mas desta vez é para Antonio: “meu filho, malditas! Meu filho, olha a laje! As Bruxas aflitas te querem... Reage!” (FREITAS, 2008, pág. 73). As Bruxas dizem a eles que somente a mãe teria o poder de ‘barrar’ a morte do menino; a mãe ou o anjo do senhor! Mas elas fazem questão de dizer que não há anjo nenhum ali (ignoram a presença de Uriel) e, em seguida, exibem Belém e acariciam o seu ventre, que já carrega outro filho:

Só a mãe tem este poder! Ou um Anjo do Senhor! Mas um anjo, hein!, cadê? E a mãe já tem outro Senhor...! (...) Está firme, mas transtornada, já carrega um outro fruto, feito em noite trovoada: Belém não vai, ih!, guardar luto! (FREITAS, 2008, pág. 73).

A essa altura dos acontecimentos, os ânimos já estão bastante acirrados. Cada um(a) a seu modo, está disposto(a) a qualquer coisa, para obter a guarda de Antonio. Uns, optam pela sua vida; outro(a)s, pela sua morte. Quando as Bruxas falam que elas não serão empecilho e não travarão a mão, pois o filho não se chama Isaac, nem o pai se chama Abraão, estão fazendo uma relação com outra história (mais uma) do velho testamento. Abraão teria dito a Deus que tudo faria por ele, para provar sua fé; qualquer pedido de Deus, qualquer tipo de sacrifício. Deus então pediu a Abraão que matasse o seu filho, Isaac. Abraão ficou atordoado, mas, obediente como era, conduziu o próprio filho para o sacrifício. E quando

estava prestes a concretizar o prometido, Deus parou a sua mão e disse: chega! Você já provou a sua obediência. A história caminha por aí!

Na cena 19 (O Punhal), as Bruxas seduzem Samuel (que se rende a elas) e dominam Uriel. Para este, elas dizem: “escapa, se fores capaz, com tuas asas brilhantes, com teu corpo de rapaz, com tua alma, huum!, de bacante! E agora chega de lamúrias! O bruxedo entoa um hino e ordenam nossas centúrias: entrega o corpo do menino!” (FREITAS, 2008, pág. 74). O anjo ainda lamenta: “senhor das almas sacrificadas, que pode este teu servo...? Mais nada...!” (FREITAS, 2008, pág. 74). Depois disso, “as Bruxas se apossam de Antonio. Conduzem-no para o altar. Tiram-lhe a roupa. Formam todos um préstito e caminham atrás dele, tangendo matracas” (FREITAS, 2008, pág. 74). Tem início o sacrifício de Antonio:

Que o sacrificio seja breve e o malefício muito leve! Este cortejo compareça e cada andejo obedeça. Cada passante se mereça e curve a fronte, a cabeça. Este préstito que prospere com os editos de quem fere. Que venham todos: índios magros, brancos a rodo, pobres, negros. Bem na calada, tragam cuias, cor misturada, cor tapuia. Venham se havendo nas maracas, venham tangendo dez matracas! (FREITAS, 2008, pág. 75).

Levantando juntas o punhal, as três Bruxas golpeiam Antonio. Mas, no mesmo momento em que o menino é sacrificado, “Maria de Belém, a mãe, retira suas mãos e se retrai para um canto. Desaparecem As Bruxas. Restam as Três Marias, o corpo do menino e o pai. A luz vai baixando” (FREITAS, 2008, pág. 75). Termina o 2º ato:

Vida breve, breve lendário! Vem conosco, solta o linho, toca neste escapulário, deita feito, ave!, um cordeirinho! Vida breve, breve tesouro! Que o punhal seja de prata, que o punhal seja de ouro, na hora em que o aço, tum!, mata! Vida breve, breve esperança! Serás sábia, serás rica, que agora, pobre criança, minha mão, pá!, te sacrifica! (FREITAS, 2008, pág. 75).

Começa o Epílogo – O Livro da sabedoria! Na cena 20 (A Partida), logo após o ritual da morte de Antonio, as Marias se separam. Belém irá embora, para outra Vila. Mas lembra de Antonio e diz: “mas era meu filho...” (FREITAS, 2008, pág. 77). Madalena diz a ela: “não foi culpa tua. Nem nossa. Era a lua...” (FREITAS, 2008, pág. 77). E Nazaré é enfática: “vai logo te haver! Psiu! Ninguém sabe. Ninguém saberá. Se o inferno nos cabe, espera até lá” (FREITAS, 2008, pág. 77). As amigas se abraçam. Estão de partida. Belém se pergunta se a tal Vila, para onde irá, é bonita. Madalena se despede dela: “até, minha amiga! Que Deus te proteja na tua peleja...E o teu sarará!” (FREITAS, 2008, pág. 78). Nazaré também: “te avia com a Virgem Maria! Sê feliz, Belém!” (FREITAS, 2008, pág. 78).

Na cena 21 (O Carro de Fogo), Belém vai ao encontro de Samuel. Ela tem algo importante para lhe falar. “Enquanto isso, o Carro de Boi, o Boi e o Cajado preparam a partida de Uriel” (FREITAS, 2008, pag. 78). O Carro de Boi sabe que o Cajado tomará o lugar do Mestre, na Berlinda. E sabe, também, que o Mestre subirá aos céus, num redemoinho. Ele diz isso ao Cajado, mas este pede para que ele se cale. Para que fique quieto! O Cajado, então, pergunta a Uriel: “por que deixareis a cidade, tão cheia de tantos anseios? Ao acaso de tais maldades, tais cobiças, tais aperreios...?” (FREITAS, 2008, pág. 79). Uriel responde a ele, e diz que irá sozinho: “fica-te aqui. Vou sozinho a pé, porque o Senhor me enviou a Sé” (FREITAS, 2008, pág. 79). Mas o Cajado diz a ele que não o deixará só: “tão certo como o Senhor vive e como vive a vossa alma, vos não deixarei. Sobrevive ainda a paz e reina a calma...” (FREITAS, 2008, pág. 79). Uriel continua dizendo para que ele fique! Mas o Cajado insiste: “tão certo como o Senhor reina e como reina esta alma pura, vos não deixarei. Ó, me treina, nos maus momentos, de amargura!” (FREITAS, 2008, pág. 79). Todos estão agora na beira do rio Guamá; o Cajado se volta para Uriel e indica os cinquenta filhos dos libertos, “que param de trabalhar para ver o Anjo” (FREITAS, 2008, pág. 80). Neste momento (para conseguir cruzar o outro lado do rio), Uriel faz uma alusão e/ou uma representação à travessia do povo hebreu, abrindo as águas: “assim tomo e dobro minha capa e firo as águas, abram-se as lapas! E as águas bravas tornem-se brandas: se dividam para as duas bandas. Vem comigo, passarás em seco, no Guamá, tal se fosse um beco” (FREITAS, 2008, pág. 80).

Após conseguirem, finalmente, cruzar o rio, Uriel diz ao Cajado que este pode pedir o que quiser, a ele, antes que se cumpra a sua graça! O Cajado faz o pedido: “peço-vos me toque por herança, ser ungido e me tornar criança. E haja porção dobrada, assim, de teu espírito sobre mim. E possa eu, de simples cajado, ser teu profeta, teu enviado!” (FREITAS, 2008, pág. 81). Uriel dá a sua resposta ao Cajado: “dura cousa me pediste agora. Todavia, se me vires, ora, quando for de ti arrebatado, assim se te fará, tal agrado; porém se me não vires, descansa: não se fará que sejas criança” (FREITAS, 2008, pág. 81). Em seguida, o Carro de Boi transforma-se em um Carro Flamejante e separa Uriel e o Cajado. “Uriel sobe ao céu num redemoinho” (FREITAS, 2008, pág. 81).

A cena 22 (O Estupro) é a última cena do texto, onde Belém conversa com o marido (Samuel) e conta a ele que vai embora porque espera um filho, que não é dele! Na verdade, ela foi estuprada pelo feitor e seus homens, na noite em que o traiu (delatou o marido para o feitor). Ela diz a Samuel que contou tudo para o feitor Elpídio, porque o marido levou Antonio consigo. Samuel se enfurece! Treme de ódio e pensa em matar os homens: “manejo

como ninguém as artes das armas brancas. Tu sabes!” (FREITAS, 2008, pág. 82). Mas Belém diz a ele que da nada adiantaria: “de que te vale? Samuel, vou te ser franca: a sorte só nos separa; a morte nos mataria” (FREITAS, 2008, pág. 82). Samuel insiste com Belém: “será rápido. Repara: diz os nomes. Me alivia. Elpídio eu cravo num laço, na cruz que lhe for mais breve. Nem a brisa do mormaço pisa como eu, mais leve” (FREITAS, 2008, pág. 82). Ela diz: “e se não for dele a cria? Esse punhal já derrama o sangue de nossas veias. Já nos mistura com a lama” (FREITAS, 2008, pág. 82). Ele responde, transtornado; e quer vingança: “Elpídio te pôs a mancha. Comandou teu infortúnio. Os outros pego na prancha, na noite do plenilúnio” (FREITAS, 2008, pág. 83). Belém é mais sensata: “a vida! Trancam-lhe a cela, mas ela sempre se solta. Antonio morreu sem vela, mas a vida está de volta. Vou-me embora!” (FREITAS, 2008, pág. 83). E está decidida a ir embora e criar sozinha o seu filho: “sozinha, vou por adonde bem quero. Não entro por estas sendas, por onde me desespero. Vou pra longe das contendias!” (FREITAS, 2008, pág. 83). Samuel hesita, mas perdoa Belém e a convida para voltar para a casa, com ele. Mas Belém o convence:

Voltar...Samuel, quem dera, apagar o frio da brasa, a dor que me dilacera. Estás sendo perseguido dos feitores, pelo faro. O Engenho está proibido, já não temos mais amparo. Vou para Vila Viçosa...Santa Cruz de Cametá. Lá estão as gentes gradas, os povos de onde venho, em nada mais obrigadas, os fugidos dos engenhos (FREITAS, 2008, pág. 83).

Vila Viçosa de Santa Cruz foi o primeiro nome da cidade de “Cametá”, na região do Baixo Tocantins, no Pará. Belém diz que lá estão os povos de onde ela vem. É que para lá foram muitos negros fugidos dos Engenhos. Por isso é que até hoje existem estas áreas quilombolas, em Cametá. Após decidirem sua partida e com o perdão do marido, Belém e Samuel se olham! Ela diz a ele que nunca poderá amá-lo (o rebento), como um filho. Ele diz que não, mas que irá criá-lo, assim mesmo. “Os dois permanecem parados. A música cresce por um instante – um rápido instante. E cessa. Com a luz” (FREITAS, 2008, pág. 84). E assim termina a trama de “Os Escondidos de Deus”. Mas é interessante finalizar com uma real afirmativa, de Amarilis Tupiassú (2008), sobre a colonização brasileira (e dentro dela, a amazônica):

Tratava-se de anular o índio, visto como ser anterior às empresas marítimas europeias, amordaçá-lo e plasmar, sobre o índio original, um outro indivíduo *reformulado*, civilizado, diziam, um índio de reconfiguração europeizada. Este era o ideal missionário. É indubitável que só do exímio trato com a palavra sobreviria o êxito nas transformações ansiadas. Os padres agiam como se pudessem operar, por um sistema venoso do nativo, transfusão de conteúdo – do colonizador ao ameríndio (TUPIASSÚ, 2008, pág. 13).

4.4 – A Cuia Mágica!



Figura 188 – A Cuia, feita da cabaça...

“A Cuia Mágica”, como espetáculo montado, foi apresentado uma única vez ao público, em 2005, em Paris, França. O público paraense e brasileiro nem conseguiu ver, pois ele nunca foi apresentado em solo amazônico. O texto foi também publicado (como relatado no capítulo primeiro), após ser escolhido e premiado, em edição bilíngue, na revista “*La Revue de La Gare*”, no mesmo ano em que foi encenado. Na apresentação do manuscrito (do texto), o autor (FREITAS, 2004, pág. 1) deixa escapar um desejo: o de que este texto possa gerar respostas importantes e, quem sabe:

Um debate mais saudável e, sobretudo, ações eficazes de distribuição democrática, também, acerca de todos os outros bens – como os alimentos e os combustíveis, por exemplo – cuja natureza recomenda que sejam não uma propriedade nacional exclusiva dos países desenvolvidos, tratados como mercadoria e objeto de exploração dos países pobres, mas, na mesma medida, uma propriedade de todo ser humano (FREITAS, 2004, pág. 1).

Este é um enredo com apenas dois personagens: um menino (bem criança) e um velho (bastante velho)! Mas é o suficiente para deflagrar um intenso diálogo, que nos faz

levantar algumas questões como: estaria o menino representando uma nova geração e o velho representando a tradição? Ou, ao contrário, estaria o velho representando uma nova ciência e, quem sabe até mesmo, uma nova religião? E os dois juntos, estariam representando as instituições humanas, que são muitas e tem significações boas e más? Walter Freitas (em entrevista a esta autora – em junho de 2012), concorda que (sobre representar as instituições humanas) se possa pensar isso do menino, “se for possível criar alguém com essa gama tão completa de valores”, diz ele, que acredita ser o menino um personagem contraditório, que caminha em várias direções e ainda se desdiz! Será que é isso mesmo?

Se não, vejamos: no início da estória, o menino fica (o tempo todo) querendo proteger (guardar) a água do rio. Para isso, pega uma cabaça (ou uma cuia) e se põe a tirar a água e colocá-la em um buraco. Ele acredita que deste modo vai conseguir esconder toda a água do rio. E faz isso porque teve uma “visão”! Ao encontrar com o velho, ele quer que este o ajude a guardar a água no buraco; mas o velho, no mesmo instante, pergunta a ele: mas, se tirar a água do rio, onde ficará o povo ribeirinho, que mora nas palafitas? E diz ao menino que ele precisa, então, encontrar um jeito de levar para o buraco (além da água do rio), todo esse “mundaréu de gente”. O menino retruca: todo esse *mundaréu* de índio, preto, caboclo e branco? O velho diz que sim: na forma de encantado e bem na cuia dele (do menino). É então que o menino diz ao velho que se tudo e todos forem também para o buraco, nada mudará, ficará tudo igual; e continuará existindo, sempre, o bem e o mal!



Figura 189 – Comunidade ribeirinha, na Amazônia...

Diante de tais questões, passamos a pensar que a atitude do menino, de querer salvar a água do rio e transferir esta água para outra dimensão (o buraco), está ligada, sim, a salvar as pessoas (também)! Entretanto, há que se concordar que, salvar as pessoas e colocar todos os pescadores, os ribeirinhos, mas também os governantes, os empresários, os latifundiários e etc., acabaria (de fato) apenas transferindo toda a estrutura de um mundo para outro mundo; e essa transferência não implica, na verdade, em salvar a água. Implica, simplesmente, em mudar tudo de lugar. Este é o pensamento do menino, que acha que o velho não pensa em uma alternativa de mudança. E se preocupa que vá, junto com a água, todos os agentes que causaram o atual estado de coisas ruins, na comunidade em que eles vivem (ele e o velho), ou seja, na região amazônica.



Figura 190 – A canoa é o transporte da população ribeirinha...

Então, começamos a indagar o seguinte: O que é que significa a cuia mágica? Quem é essa voz, essa visão que se apresenta ao menino? O que é que essa visão representa? Será que o menino, por ser um jovem, ele representa essa perspectiva de um futuro, de uma nova geração, que tem uma outra visão? E que nessa outra visão, ele vê a vida de outra maneira? De uma maneira que diferencia dessa estrutura mais tradicional, dessa estrutura que acabou por corromper toda a possibilidade de gerenciar todas as coisas da vida, desde a dimensão da

natureza até o trabalho humano? Que desencadeou processos danosos, tanto humanos quanto da natureza?

Na esteira dessas questões, surgem outras: estaria o fracasso do projeto neoliberal, do projeto da modernidade, de alguma forma, ligado às tradições? Ou seja, as tradições poderiam ser responsabilizadas, por ainda existirem (apesar dos avanços) ordens pré-estabelecidas, como: a questão de gênero, a questão de noção de justiça, a questão de noção de poder, a questão de acumulação de riquezas? Estaria tudo isso, na realidade, meio que pré-determinados no seio das tradições (e até mesmo as tradições culturais, por serem humanas)?

Edgar Morin (2010) em *“Para onde vai o mundo?”* procurou dizer que não se podia querer ver o futuro; querer já prever o futuro; que não dava para se prever o futuro dessa maneira. Por exemplo: o projeto moderno fracassou porque, no passado, achava-se que estava se construindo um futuro, mas, na realidade, o que se constrói, sempre, é um estado de presente. Só vamos ter uma compreensão do passado, no presente; e do presente, no passado; e a maturidade da compreensão do presente, estando amadurecido, no passado. Sendo assim, entende-se que não há como visionar, não há como futurar um presente; as coisas não podem ser vistas de uma maneira linear, previsíveis, porque o futuro é imprevisível. Não pode ser uma relação assim, linear: passado, futuro, presente! Precisa ser: o presente influenciando o passado e o passado influenciando o presente; o futuro mantendo uma relação com o presente, que mantém uma relação com o passado. Mas precisa-se dessa relação orgânica, para que se tenha uma compreensão do futuro, só chegando no futuro; porque já houve uma experiência no passado. Somente assim, então, é que será possível compreender o futuro. E aí é possível até pensar com carinho na compreensão popular, que diz que “o futuro a Deus pertence”. Vejamos o que diz Morin:

A prospectiva dos anos sessenta afirmava que o passado era arquiconhecido, que o presente era evidentemente conhecido, que o alicerce de nossas sociedades era estável, e que, sobre estes fundamentos assegurados, o futuro se forjaria no e pelo desenvolvimento das tendências dominantes da economia, da técnica e da ciência. Dessa forma, o pensamento tecnoburocrático acreditava que podia prever o futuro. Ele acreditava, inclusive, em seu otimismo frágil, que o século XXI iria colher os frutos maduros do progresso da humanidade. Mas, na realidade, os prospectivistas construíram um futuro imaginário a partir de um presente abstrato. Um pseudo-presente untado de hormônios lhes substituiu o futuro. Os instrumentos toscos, mutilados, mutiladores que lhes serviam para perceber e conceber o real, tornou-os cegos não somente quanto ao imprevisível, mas também ao previsível (MORIN, 2010, pág. 11).

O que Morin quer dizer, é que é necessário substituir a costumeira concepção simplista, por uma concepção complexa,¹³⁴ pois “a concepção simplista acredita que passado e presente são conhecidos, que os fatores de evolução são conhecidos, que a causalidade é linear, e, por conseguinte, que o futuro pode ser predito” (MORIN, 2010, pág. 11). No entanto, ele afirma que não bastaria pensar corretamente o presente para ser capaz de prever o futuro, porque “com certeza, o estado do mundo presente carrega consigo, potencialmente, as situações do mundo futuro, mas ele contém embriões microscópicos, que se desenvolverão, e que são ainda invisíveis aos nossos olhos” (MORIN, 2010, pág. 11). Ou seja, a parte decisiva do futuro, ainda não tomou forma no presente. Para ele: “O futuro, antes que chegue, já está lá (como mostra o exemplo de nossa dependência energética) ao mesmo tempo em que ainda não está. O futuro, este será um coquetel desconhecido entre o previsível e o imprevisível (MORIN, 2010, pág. 14).

Voltando ao texto, o menino é uma criança que, na verdade, não sabe o que vai acontecer no futuro. Mas ele está se construindo aqui, nesse presente. E ele só é o que é, porque houve um passado. Vamos tentar explicar mais: para que este menino pense dessa forma, é porque ele herdou do passado um conhecimento,¹³⁵ um aprendizado, uma educação que, com certeza, não é a mesma do velho. Contudo, o menino pensa em um jeito (cria o seu próprio método) de salvar a água do rio (e não se pode esquecer que as crianças tem sempre outros porquês). Mas eis que chega o velho e o questiona, tira sarro, provoca o menino, o tempo inteiro! Percebe-se, portanto, que o velho se aproveita do fato de ser velho (e no caso deste, é um velho sábio!).

É por isso que levanta-se aqui, a questão de que o texto de “A Cuia Mágica” seja um debate entre gerações: entre o conhecimento tradicional (o conhecimento do caboclo, do índio, dos antigos) e o novo conhecimento (o de uma criança). Freitas aceita a hipótese, mas atenta para o fato de que o texto não tem a intenção de reproduzir o ‘clichê’ do discurso sobre o embate entre gerações e não embarca nas armadilhas da mídia e do discurso sobre o “politicamente correto”.

O menino representa uma nova geração que está ali, que também questiona, mas que também não tem soluções muito claras. Inicialmente, este menino queria salvar o rio; mas salvar o rio do que? De quem? Do ser humano? Aí é que surge o velho e vai chamar a atenção

¹³⁴ Precisamos abandonar, pois, um esquema simplificador e aparentemente evidente: passado–presente–futuro; pela concepção complexa: passado-presente-presente-passado---presente-futuro-futuro-presente (MORIN, 2010, pág. 14).

¹³⁵ Deste fato decorre que o conhecimento do passado e do presente tem lacunas, como o é o conhecimento do futuro, e que tais conhecimentos são interdependentes: o conhecimento do passado está subordinado ao presente, cujo conhecimento está subordinado ao futuro (MORIN, 2010, pág. 14).

do menino: mas a natureza precisa do ser humano; e o ser humano precisa da natureza! Tudo bem, pensa o menino! Mas qual seria, então, a melhor solução? Vamos conseguir educar, então, todas essas pessoas, quando passarem para o outro lado de lá, do buraco? Elas vão pensar e agir de outras formas? Melhores e mais positivas? Qual o critério a ser usado? Só vai entrar nessa outra dimensão, quem respeitar a natureza? Mas o menino não encontra possibilidades de tomadas de consciência.

Preocupado, o menino pergunta ao velho o que será do rio das Amazonas, com tanta “derrubada, desmatamento, queimada, roubo de madeira, extração de minério, entrada das indústrias, garimpagem” (FREITAS, 2004, pág. 5). O velho, então, responde que tudo terá um fim, porque tudo que nasce, morre! Como exemplo, fala de si mesmo: como pode ele, que já passou dos 120, querer chegar aos 200 anos? O menino então pergunta se sua morte será morrida ou matada. O velho diz que a morte morrida é melhor. O menino compreende, contudo, que a morte do rio, esta, será de morte matada! E bem matada! E por isso ele diz que não vai parar de tirar a água do rio e levar para o buraco, pois a “visão” disse a ele: “teu bem é de raiz e a espera sempre alcança. Cava um buraco fundo e planta a tua herança” (FREITAS, 2004, pág. 6).

O velho, já sabendo que as águas vão embora (vão se mudar, como diz ele), começa a chamar os moradores, para que saiam, depressa, em busca de outros lugares: Belém, Rio Branco, etc; enquanto isso, o menino preocupa-se que as aves, os homens e todos os seres vivos da floresta imitem o papagaio louro da avó Filó, que suicidou-se! O velho então pergunta a ele: “e bicho, já, se mata?” (FREITAS, 2004, pág. 8). O garoto responde que no final dos tempos, sim! E acrescenta: “até passou da hora, de tanta maldade contra a natureza” (FREITAS, 2004, pág. 8).

O velho reclamou, no início, mas acabou ajudando o menino a tirar a água do rio e guardá-la no buraco. Até que, em determinado momento o menino, vendo que o rio já estava quase todo seco, atribuiu ao velho o milagre; do que lhe parecia ser a magia de ter conseguido guardar as águas, graças às mãos abençoadas do velho. E disse ao velho que a “visão”, mais uma vez, o alertou: “quem crê não passa pela hora trágica. E uma mão vai te trazer, um dia, a cuia mágica” (FREITAS, 2004, pág. 9). Demonstrando um imenso respeito ao velho, o menino diz que era ele, então, o velho, que estava destinado a conduzir esta situação: a salvação das águas do rio! Por sua vez, o velho, se aproveitando da situação, diz ao menino que agora quem manda é ele! O menino aceita, mas pergunta ao velho: “fundarás uma Igreja? Registrarás uma nova ONG? Sairás candidato? O quê, avô, me fala! Posso ser teu principal assessor e com muita honra?” (FREITAS, 2004, pág. 9).

O velho continua se aproveitando da situação e diz ao menino que, como a água está guardada e a sorte do planeta foi preservada, irão cobrar pela entrada: cada ida ao buraco corresponderá a uma taxa! Fala para o menino estabelecer os valores e trazer para a avaliação dele; e começa a elencar o resto das coisas: visita, passeio de barco, pescaria, passagem de uma vila para outra, travessia a nado, procissão fluvial, água potável, banho, etc., tudo cobrado, por cabeça! Mas o menino, preocupado, diz ao velho que as pessoas não aceitam pagar, por aquilo que consideram um direito de todos! E teme que possam enfrentar uma revolta, uma luta armada dessa gente, que trabalha com pá, enxada, foice e todos os tipos de arma branca!

Bem, até agora o que se entende, é que o menino tinha um desejo enorme de salvar o rio Amazonas (quando passa pelo estado do Amazonas ele tem este nome; quando chega no Pará, adquire o nome de rio Pará). A sua intenção, ao que parece, era de salvar a natureza; e o rio, para ele, é o símbolo dessa natureza. Depois, alertado pelo velho, ele pensou em salvar as pessoas e não desconectar as pessoas da natureza; mesmo sabendo que se todo mundo passar para o lado de lá, vai continuar a mesma coisa. Mas então houve uma nova atitude, de aparente manipulação, tramoia, por parte do velho, já que o menino demonstrou preocupação com a continuidade do estado das coisas: a depredação, o desmatamento, etc.; o velho, declarando deter o poder mágico e almejando ficar rico, passou a colocar regras, do tipo: agora as pessoas vão ter que pagar, para ter acesso ao rio! Somente assim, não haverá novamente o processo de poluição do rio, de deixar as coisas como estavam; cobrando pelo acesso, vai haver uma restrição de pessoas, do tipo de pessoas que irão passar para o lado de lá!

Mas o garoto, que de bobo não tem nada, acha que o velho quer o Amazonas (o rio) só para ele e tenta conter a “ganância” do velho, dizendo a ele que começaram as reclamações, contra suas medidas: “avozinho de minh’alma, começaram os protestos” (FREITAS, 2004, pág. 10). Em seguida, afirma ter conversado com a população do lugar e pede a cuia do velho (ao velho), pois com ela, ele poderá resolver a situação. Mas o velho se recusa a entregar a cuia ao menino e diz a este, que o que ele quer, mesmo, é “ter a força, ter o poder de comandar as águas e secar até a Amazônia inteira, se quiser. E todo mundo lhe beijar a mão” (FREITAS, 2004, pág. 11). O menino argumenta com o velho, dizendo que não quer comandar as águas, só quer mesmo é salvar o rio; diz ainda que a cuia é perigosa e com este poder todo, ela pode cair em mãos erradas; e pode ser usada tanto para o bem, quanto para o mal; para fins pacíficos ou maléficos. E que por isso, não é uma cuia para estar nas mãos de

qualquer um. No que o velho lhe responde: “meu filho, pra sua idade, inté que você sabe muito de tudo que se passa por cima da corcova do mundo” (FREITAS, 2004, pág. 11).

Enquanto discutem, o menino alerta o velho para o povo que está chegando: “escute, não falei? Tá ouvindo bem? Eles estão vindo! É o rumor da gente da Vila que quer o rio de volta” (FREITAS, 2004, pág. 11). E insiste com o velho, para que este passe a cuia mágica para ele, porque não há (por hora) outra saída. Mas o velho também argumenta e pergunta por que (para que) os moradores querem o rio de volta:

Para ser roubado, destruído, até se acabar todo? São mais de 120 anos, meu filho, que eu vejo os homens chegando e o rio se *impaludando*, com tudo que não presta. E quem vai me dizer como se salva um rio que sustenta a vida de tanta gente, há tantos séculos; e há tantos séculos vai sendo maltratado? Como se não fosse nada, como se não fosse também um ser vivente, um ventre, uma barriga com tanta vida para desentranhar (FREITAS, 2004, pág. 11).

Os dois então disputam a cuia, mas o menino (por ser mais ágil) acaba vencendo. Derruba o velho no chão e pega a cuia mágica: “minha visão me disse: teu bem maior é o rio, mas outros bens virão. Melhor que dois voando é um pássaro na mão!” (FREITAS, 2004, pág. 12). Ele procura, então, inverter o processo: tirar a água do buraco e devolvê-la para o rio. Entretanto, para sua surpresa, o rio já está completamente seco e não existe mais água no buraco: “a cuia, avô, tua *cuinha* mágica não funciona. Não quer sair mais do buraco a água!” (FREITAS, 2004, pág. 12). O velho, se esbaldando de rir, informa ao menino que o rio secou e que faz muito, muito tempo que não chove! O menino, decepcionado, pergunta: “então é isso, é só a seca da maré do rio? Nunca houve mágica?” (FREITAS, 2004, pág. 12). E o velho, usando de toda a sua sabedoria, responde: “não, meu filho, sempre houve mágica. A mágica das águas! Que trabalham como o Sol, que vão e vêm e a todos banham sobre a corcova do planeta” (FREITAS, 2004, pág. 12). E, colocando um nariz de clown, que retira do bolso, sai cantando:

Eu pesquei um peixe grande, pra levar pra Manuela. Não era pescada branca, nem tampouco era amarela. Eu pesquei um peixe lindo, pra dar de comer a ela. Tão lindo que foi pro aquário, em vez de ir pra panela (FREITAS, 2004, pág. 12).

Walter Freitas (em entrevista concedida a esta autora – junho de 2012), lembra o quanto é importante sondar os níveis de ironia que caracterizam o discurso do velho e, mais do que isso, a sabedoria, inclusa na poética, nos trocadilhos, no jogo, na jovialidade, na

essência de fundir, ser, ter e estar. Adverte-nos também, o autor, para que não esqueçamos de analisar os valores intrínsecos em cada asserção, o perfil de cada personagem e a conjuntura em que o debate se insere. No final das contas, aquilo que parecia ser o melhor das intenções do menino, se transformou. Houve uma inversão de valores e de comportamentos entre os personagens, como bem explica Freitas:

O menino expressa a visão de hegemonia, a tentativa da posse. Sua fala é de poder. É ele quem retroage, quem busca o domínio. Quem cerca. Quem se apossa. Ele almeja reinventar a estrutura social. Restabelece, assim, o discurso de dominação. Ele destrata e dá ordens ao velho, assume uma postura professoral, acadêmica. O velho opõe-se, sobretudo com humor, uma sabedoria quase oriental. Conduz o moço a bater de frente com seus próprios equívocos e por isso o leva a enfrentá-los. Fala a língua da liberdade em sua significação mais universal. Ele canta e se diverte (FREITAS, entrevista concedida a esta autora, junho de 2012).

Ou seja, todas as boas intenções iniciais do menino, foram transformadas por conta da ambição, do poder a que o próprio menino aspira: o poder político, econômico, etc.; talvez seja melhor pensar que a cuia - por ser apresentada como mágica - é quem traduz uma nova ordem de poder! Mas esta ambição, que está nas atitudes do menino, diz o autor, está antes mesmo do descobrimento de uma força mágica (da cuia). Freitas vai mais além, e diz que toda a ordem de interesses do menino esteve, o tempo todo, fora da perspectiva do velho. Isso se apresenta (no texto) por meio do jogo, esse desdém a valores caducos. E ele conclui: “tenho a impressão de que o velho deu um passo adiante. Ele pensa no ser humano e na natureza, não mais em conquistas, mas em tornar o mundo sua casa e a casa de cada um” (FREITAS, entrevista concedida em junho de 2012).

Quando indagado sobre as atitudes do velho, como a manipulação do conhecimento e de tirar proveito da desinformação e alienação alheia, ele (o autor) concorda que suas atitudes deixam transparecer, sim, a existência de tais fatores. Mas reforça que se trata de sabedoria, tudo aquilo que o velho expressa em relação às atitudes, pensamentos e desejos do menino. “Penso que ele se torna um elemento de elucidação das tramas que envolvem a ‘inocência’ do menino. Ele esclarece, aponta outras saídas” (FREITAS, entrevista concedida em junho de 2012).

“A Cuia Mágica” é um texto que aborda várias outras questões, para falar do tema da natureza, entre elas a manipulação da informação e das consciências, pois, apesar de serem dois personagens, somente, eles não estão sozinhos. Há muito mais, a partir da conjuntura em que estão inseridos. E, voltando a falar do projeto da modernidade, que fracassou (assim como

o projeto neoliberal e até mesmo o projeto iluminista, que também fracassou), vale lembrar que, quando as coisas começam a se construir, há sempre uma previsão, uma futurologia. E é exatamente disso que fala Edgar Morin:¹³⁶ que não se deve fazer previsões para algo que, na verdade, não se conhece. Para um momento que ainda não aconteceu, que ainda não se chegou lá.

Todas as ações que estão ocorrendo agora, nos dias atuais, tem a ver com o passado. Mas ninguém sabe o que o futuro vai trazer, porque não dá para saber quais as reações que irão ser desencadeadas. Então, quando foi dito que esse projeto da modernidade iria gerar um futuro promissor, que tudo iria dar certo, que a modernidade iria trazer uma qualidade de vida melhor e que as cidades iriam ter tais e tais estruturas para beneficiar a população, etc., a coisa não aconteceu bem assim. Pois que continuou existindo uma desigualdade social muito grande: poucos ricos e muitos pobres; muita massa humana de trabalho, sendo explorada; um proletariado muito grande e vivendo uma péssima qualidade de vida. E que essa distribuição das riquezas, implicava nessa desigualdade e nessa mão de obra muito grande, mal recompensada pelo trabalho e, logicamente, com uma qualidade de vida ruim, até porque o estado não via aquela categoria como algo a ser investido.

Então, quando, depois de alguns séculos, se verifica uma desordem social, uma desordem econômica, uma desordem ambiental, uma desordem ética, uma desordem moral, uma desordem espiritual, conclui-se que o futuro almejado não se coaduna ao futuro de hoje.¹³⁷ Pois que hoje, estamos vivendo um futuro em relação a um presente, que já foi passado, mas que hoje é um presente e que antes era um futuro. Hoje estamos vivendo esse presente, que antes era visto como um grande acontecimento, porque estava sendo investido, sendo construído muita coisa que, futuramente, iria dar bons e grandes resultados; que a humanidade iria ver e ter tais e tais avanços tecnológicos. Entretanto, o que aconteceu foi um total fracasso do projeto moderno, justamente por ter havido um desencontro, uma desordem, que implicou na degradação humana, implicou na exploração do trabalho humano, que implicou na extrema

¹³⁶ Uma concepção como essa, excluídas as incertezas que ela suscita no aparentemente assegurado – o passado e o presente – parece anular toda tentativa de prever o futuro. De fato, ela desvela a nulidade das prospectivas e futurologias que pretendiam ancorar-se nos alicerces do presente. Ela certamente nos obriga a renunciar toda visa segura do futuro, mas teria sido uma loucura acreditar que uma prospectiva pudesse ser substituída, com a mesma garantia, pela pregação dos profetas ou astrólogos. Ela nos envida a um grande e difícil esforço: aquele de fazer comunicar-se entre si nosso passado, nosso presente e nosso futuro, de modo que eles se transformem em fundamentos de uma cadeia geradora de conhecimentos mais lúcidos sobre o presente e sobre as projeções suficientemente incertas do futuro (MORIN, 2010, pág. 15).

¹³⁷ Precisamos, pois, considerar o entrelaçamento entre passado/presente/futuro, tendo presente o sentido das complexidades próprias da evolução histórica. Prever, a partir deste momento, é explorar o sentido das turbulências do presente. Já não se trata mais de querer controlar o futuro. Trata-se de velar, espreitar *na* e *com* a incerteza. Como trabalhar com esta incerteza? Interrogando o século anterior (MORIN, 2010, pág. 20).

ambição, que, enfim, levou à degradação da natureza, à visão - única e exclusiva – para o lucro; o lucro pelo lucro!

E, trazendo este discurso para uma situação amazônica, atual, é importante dizer que não se previa, também, este estado de coisas. Não era este, o futuro que o povo amazônico desejava para a sua região, para a sua cultura. Em “A Cuia Mágica”, de Walter Freitas, ficou claro a visão preservacionista do menino (no início do texto), que precisava salvar o rio, mas, ao mesmo tempo, não podia tirar as pessoas do contato com a natureza. Entretanto, levar as pessoas implicava na degradação do meio ambiente. A menos que houvesse uma solução, que houvesse uma possibilidade de educação, onde o ser humano poderia conviver com a natureza, mas respeitá-la.

E assim chegamos nos grandes projetos capitalistas. O projeto moderno visava um futuro maravilhoso, por certo! Mas, ao chegar nesse futuro, que hoje é presente, descobriu-se que as grandes máquinas, ao invés de criar um mundo melhor, degradaram o mundo. Ao invés de criar uma qualidade de vida melhor, elas conseguiram, foi, empobrecer as populações. O velho (de “A Cuia Mágica”), no alto de sua ironia e ao mesmo tempo no alto de sua sabedoria, lança as primeiras luzes do que vai ser o futuro, sem as águas do rio. Ele finge ser ambicioso, para o menino. Mas no alto de seu fingimento, ele esclarece como vai ser a nova estrutura da sociedade, a nova relação com a natureza, sem o rio. Uma natureza que antes era livre, mas foi depredada, pelo homem.

Agora, com uma nova atitude, ela (a natureza) vai ser gerenciada por uma pessoa; o acesso à natureza vai ser gerenciado por ele: o velho! E assim, disfarçando ser o que não é, de fato, ele diz ao menino que a natureza se torna um produto a ser manobrado, a ser oferecido para as pessoas, de acordo com o que as pessoas podem pagar. E ele (o velho), com a ajuda do menino, vai estipular as regras. Com isso, ele leva o menino a pensar: será que essa vai ser a solução? Pensa tanto, o menino, que acaba ele, por cobiçar, por ambicionar ter a cuia, para ter o poder! Na realidade, através de um texto de dramaturgia, para o teatro, Freitas elucida aquilo que acontece no próprio capitalismo: que ele transforma tudo em produto; que tudo está em aberto; que tudo tem o potencial de ser um produto. Até mesmo as águas do rio Amazonas!

CONCLUSÃO

“Kararaô”: Um Grito de Paz, para a Amazônia?

“Kararaô” é todo estruturado na fala portuguesa - luzitana e capuchinha – inquisitiva e escravocrata, que se impôs aos fonemas índios e negros. Isso tudo, misturado, resultou (nas obras de arte, de Walter Freitas) no “caboclês”, a fala do povo amazônico: aquela a qual nos referimos lá no início, no Capítulo Primeiro. A obra literária é um romance, no qual muitas histórias se cruzam, interligam e completam. Longe de uma atitude de vileza e sem a menor intenção de reduzir a grandeza do trabalho, a importância do esforço e a beleza da poesia, foi necessário, entretanto, escolher uma (entre todas as histórias marcantes deste livro), para falar a respeito e, ao mesmo tempo, aproveitar a mesma história para concluir - por enquanto - este trabalho de fôlego, que foi a pesquisa e a escritura desta tese.

A história escolhida foi a que dá nome ao livro: “Kararaô”, por ser esta forte, o suficiente, para enfatizar e deixar claro o atual estado de coisas na Amazônia: a transformação da vida das pessoas e da própria natureza. Mas é importante salientar aqui, que todas as histórias retiradas deste romance (qualquer uma) foram escritas – certamente - com a mesma paixão, com o mesmo domínio e a mesma fidedignidade a essa relação, entre o tempo mítico e o tempo real.

O autor começa o seu enredo colocando em questionamento o “porque” de estar acontecendo uma mortandade tão grande de animais, na floresta. Todos estão se matando e, ainda por cima, em bando! É como se ele quisesse gritar, para ser ouvido: mas o que houve? O que provocou essa matança, desenfreada? Se é sabido que bicho não se mata? Esse questionamento, na verdade, começou lá atrás, em 2005, no texto “A Cuia Mágica”, quando o menino (de 07 anos) contou ao velho (de 120 anos) que o papagaio – o louro da avó Filó, havia se suicidado com uma tala de miriti, por conta da seca das águas do rio Amazonas. As mesmas águas que vão e vem, “e a todos banham, sobre a corcova do planeta”. Freitas parece querer instigar o leitor a um pensamento reflexivo e/ou reflexionante: bicho se mata? Ainda mais em bando? Então, ele começa a apontar para essa questão, talvez tentando chamar a atenção para esse fenômeno:

Ouvi dizer’ dös vendavais quẽ assustam ã a muitos assustaram, lançando para longe inté as casas dẽ quem lá morava. ã mesmo quẽ danaram-se a mor’rer’ òs animais pür’ própria decisão dẽ sẽ matarem, estando aí mais outra das crendices, meu senhür’, em quẽ pouco acredito. mas imagine sẽ vai a natureza um tanto destes per’mitir’: fazer’ dẽ ar’gum des’regramento

humano a mesma condição solene dē' revor'ta para òs bichos! pür' quē se matariam eles? ali, vaçuncê jura?, pür' dentro destas ter'ras quē faziam confluência cūm nossa Nazaré? não creio, não, mentira! nem eles já descūnfiavam dō quē seria a imensidão da cūisa. que jeito encūntrariam dē ceifar' a própria vida ē ainda mais em bandos? assim quē propalaram, não? Um coroatá' revor'tado, a indignação dē um sagui, onças-pintadas em mar'cha cūntra a 'represa, araras discurs'ando dō ar'to dōs pés dē taperebá! (FREITAS, 2011, pág. 267).

O questionamento parece ser claro: será que aconteceria essa manifestação dos animais? Será que eles marchariam, haveria um manifesto, de alguma espécie, contra a represa? Contra a barragem de Belo Monte, que no início do projeto se chamou Kararaô? É lógico que não! O que ele coloca, na realidade, é uma certa humanização dos animais; porque o próprio ser humano, racional, não se colocou (posicionou), logo de início, contra a represa, de uma maneira mais marcante. Mas, os animais, será que eles marchariam? Talvez, se pudessem marchar, eles marchariam, sim! Se tivessem uma inteligência para isso, quem sabe? E será, que, de alguma forma, eles não fizeram algum manifesto, na linguagem deles, de se colocar contra essa destruição?

Ao que parece, Freitas procura colocar, em seu texto, que em nenhum momento houve uma convocação ao povo da floresta, ou seja, não houve um chamado, para dizer: vocês vão ter que sair daqui; a terra de vocês vai ser inundada; as casas, a roça, tudo vai ser inundado, com a construção da barragem. Ninguém, daquela região (índios e caboclos), na verdade, foi consultado. Então, da mesma forma que não se chegou ao ser humano, quiçá aos animais. A estes, de fato, nenhuma satisfação seria dada. E o pior, nem ao menos um discurso falacioso foi proferido, do tipo: gente, daqui a um certo tempo vocês terão que sair daqui, porque essas terras vão ser inundadas, para o progresso do país; isso vai ser bom para o país, vai ser bom para a região, vai gerar emprego, vai trazer beneficiamento para a região, vai trazer progresso para a Amazônia!

Esta situação – real - lembra “Avatar”, a ficção em 3D do diretor e cineasta James Cameron, quando este procura, em seu filme, enxergar a floresta pelos olhos do povo que vive nela, tentando entender a forte conexão que existe entre todos os seres vivos, onde tudo está interligado, conectado, como uma rede, global. E que por isso, o povo lá de fora não pode, simplesmente, ir chegando e fazendo o que bem entende; porque a terra é de quem vive e trabalha nela; e a riqueza do mundo, portanto, está em toda a nossa volta. E se destroem a “grande mãe”, acaba, por fim, o equilíbrio da vida!

Como no filme (que por sinal, é uma bela película), o povo da floresta não foi consultado; e quando isso não acontece, o que resta? Um grande conflito, por certo, como os

que aconteceram entre as comunidades indígenas e os *cariua*, os homens brancos. Já na ficção de Walter Freitas, o animal foi o personagem que tomou uma decisão: morrer em bando! Como um grande protesto, uma séria decisão em relação a tudo que estava (está) acontecendo. Ele dá uma romantizada, mas, ao mesmo tempo, o animal entra na estória como o personagem que também precisa ser respeitado; assim como os humanos, que precisam ser respeitados. E assim como a natureza; e essa é a grande questão: a natureza não foi respeitada.

Já imaginou uma arara discursando no alto do pé de Taperebá? Faria bastante barulho, com toda a certeza! No entanto, os bichos jamais teriam força política, racional, de ir para o enfrentamento. É então que o autor coloca o *Boto* como a grande metáfora - da vingança - talvez o anti-herói; aquele que não debate, que não se arrisca, que não vai para o embate, mas, de uma certa forma se vinga, porque passa a seduzir as filhas dos moradores da região:

Mal cūmparando, seria õ quẽ lhẽ disse antes sūbre aquele Būto? õ consciente Būto, que ãm vez dẽ sẽ lançar' das cor'rederas para um seu enfrentamento aber'to cūm a criatura mor'te, prefere sẽ vingar' im nossas filhas. quẽ nunca nenhum deles fui chamado a nada opinar', nem chance já tiveram dẽ ouvir' dõs emissários a for'ma pula quar' Kararaõ viria. ficam estes boatos, para mim nas cūntas das difíceis coisas fáceis, fáceis dẽ sẽ declarar', difíceis dẽ sẽ entender' ou mesmo acreditar'. õs peixes teriam mesmo mas dẽ propósito em grandes car'dumes ã dẽ tūdos õs tamanhos sẽ dirigido para õs 'remansos atravancados, misturando-se pūr' gosto à lama ã ao lixo dẽ nossos 'resíduos, pūr' querer' entregando-se à ausência de oxigênio, à impossibilidade de alento ã buscando a dita-cuja? ã õs animais dẽ caça 'repentinamente decidiram ser' as embiaras mais tranquilas, dẽ tudo cūnfor'madas, 'refazendo suas' rotas dẽ fuga para õ encūntro deliberado ã frontal cūm seus caçadūres? até quẽ as aves passaram a procurar' õs focos mais ar'dentes das queimadas, a cūma sẽ pūr' querer' quisessem sẽ imolar', ali, nõs fogaréus? õ tanto dẽ ignomínia quẽ sẽ lança, mestre, não...? (FREITAS, 2011, pág. 267).

Remansos¹³⁸ são áreas mais calmas, do rio, mas que estão atravancados, cheios de lama e lixo. Então, iriam os animais em bando e de livre e espontânea vontade, para o remanso? Uma área mais tranquila, mas onde está todo aquele entulho, que foi transportado para lá? Um peixe, de livre e espontânea vontade, iria para ali, morrer? As aves iriam se imolar ali, nos fogaréus? As *embiaras* iriam tranquilas, para o encontro com seus caçadores? Não! A questão é essa! Um peixe, uma embiara ou qualquer ave, jamais fariam isso; isso, sim, foi provocado por uma outra questão, que jamais seria por uma decisão de um animal; um animal não teria o discernimento de decidir ir morrer. Principalmente em bando! Freitas fala

¹³⁸ Os remansos são as águas mais tranquilas, mas que foram tomadas ao depósito de entulho, logicamente provocado pelas avalanches, pelas derrubadas; e tudo que foi para aquele remanso estagnou, ficou preso, represado, todo o entulho, que culminou na morte dos peixes.

também dos vendavais, das árvores em queda; e quem faria isso? A não ser algo externo à realidade daquele lugar. E é isso que ele fica provocando, todo o tempo!

Ao falar dos animais, o autor procura - na verdade - fazer um contraponto, dialogando, alimentando o leitor, trabalhando com uma imagem (para este leitor) de uma certa humanização dos bichos. Ele também vai pontuando, de maneira bastante interessante e esclarecedora, as coisas (e já era de se esperar) que aconteceram: os vendavais, incêndios, alagações, derrubadas. Quanto aos animais, em tempos anteriores a coisa era bem pior. Muitas aves eram perdidas. Os animais morriam e pronto! Mas, depois de muita crítica e protestos, e com a anuência do ministério público, começou a haver a captura dos animais, para que estes possam (tenham a chance de) se adaptar em outro ambiente. E começar uma nova vida, mas fora do seu *habitat* natural.

Voltando ao trecho que foi apresentado, mas não comentado, no Capítulo Primeiro: “na mira dõ futuro, enxê’gue: apenas as promessas dẽ paisagens estrüpiadas. tesos espocando dẽ vida putrefacta. cor’rederas desaceleradas, sustados õs seus íngremes perigos. sar’tos ẽ quedas d’água detidos em pleno ar’ (FREITAS, 2011, pág. 268). Continuando: o que veremos a seguir, é uma paisagem nada bonita; e sim, muito triste: “ilhas sepur’tadas como cor’pos dẽ animais ù homens. assoreados os peraus. emper’rada a vazão dõ rio ẽ dẽ seus afluentes, nas áreas próximas, na faixa de inundação ẽ a montante dõ tũdo complexo” (FREITAS, 2011, pág. 268).

O *perau* é o fundo do rio. E na Amazônia, ocorre um fenômeno muito grande, que é o assoreamento do rio. Tentando explicar: depreda-se a margem, tira-se as matas ciliares¹³⁹ e começa a haver, então, com a chuva, um depósito de segmento no fundo do rio, na parte mais funda, que é o *perau*. Esse assoreamento, por sua vez, impede a navegação e cria várias, inúmeras, dificuldades, além de, logicamente, desordenar tudo.

No texto, Freitas fala de “corpos entulhando, criando ilhas de corpos”. Que seriam corpos enterrados no perau, sepultados, criando ilhas. É que o assoreamento cria, na realidade, ilhas, no meio do rio. Isso pode ser visto na frente da cidade de Cametá. São ilhas pequenas, só que no caso desse texto, ele fala que são ilhas de corpos, porque, assim como muitos animais morrem, muitas pessoas também morreram. É natural, portanto, que o autor encaixe também, no meio disso, o ser humano, como parte dessa natureza, que é afetada, que é

¹³⁹ As matas ciliares são as que recobrem as margens dos rios e de suas nascentes. As matas ciliares também são conhecidas por formações florestais ribeirinhas, matas de galeria, florestas ciliares e matas ripárias. No Brasil, as matas ciliares estão presentes em todos os biomas: cerrado, mata atlântica, caatinga, floresta amazônica, pantanal e pampa. Portanto, é de se imaginar a imensa diversidade de plantas e animais que compõem tais matas nos diferentes biomas. E mesmo em cada um desses biomas, a diversidade permanece, metro a metro de mata (<http://www.sigam.ambiente.sp.gov.br>).

destruída. E pelo próprio homem. É o homem destruindo o homem e, principalmente, destruindo o homem da floresta, o índio, o caboclo, o pequeno agricultor, o pequeno trabalhador rural; e sem nem, ao menos, lembrar da importância de suas práticas culturais, de suas práticas de trabalho, enfim!

E as árvores, mesmo mortas, continuam ali: “ös espectros dē árvores mor’tas nas mar’gens dō ’reservatório, ’ressequidas pūla enor’midade daquelas águas, mas enfincadas, ainda, cūmo fantasmas quē não conseguem flutuar’ (FREITAS, 2011, pág. 268). E ainda “na ter’ra enchar’cada dē ũnde um dia ’retiraram seu sustento. hectares e hectares dē deser’tos assim produzidos” (FREITAS, 2011, pág. 268). Ou seja, tudo é inundado, mas ninguém derruba as árvores. Isso gera um problema enorme, porque as árvores apodrecem e eliminam gases absurdos. E esses gases geram um cheiro, um odor, que atrai muitos insetos. Então, geralmente nessa área de inundação, as pessoas que continuam morando ali, acabam não podendo consumir nada que tem lá, porque a água ficou inapropriada e criou um gosto horrível, por conta das substâncias expelidas das árvores e por causa da quantidade de mosquitos. O resultado é que as pessoas adoecem. Freitas traduz esta situação como: fantasmas, espectros! Porque, de fato, o cenário fica semelhante a um cemitério; pois só se consegue ver as copas das árvores. E a montante, é o rio que foi escolhido; é o grande rio de vazante, que tem a maior proporção de água e que foi escolhido para ser represado. A jusante são os outros rios, secundários, que vão ser, de certa forma, também, afetados. É por isso, então que ele fala: a montante e a complexidade na montante. Porque este é o rio de maior fluência, de maior força.

E o descontrole das aves em fuga? “para longe dē seu próprio medo, deser’dadas pūla mata inexistente, numa troca indesejável cūm ’revoadas dē novos seres ávidos destes espaços abertos” (FREITAS, 2011, pág. 268). Tem também o ronco dos motores e a abertura de cavas, metros e metros de buracos fundos e as explosões provocadas “no er’guimento desta muralha. afugentados os grandes mamíferos, impossibilitados dē procriar’. ’répteis ã anfíbios em luta aber’ta pūr’ uma sobrevida” (FREITAS, 2011, pág. 268). É bem claro que aqueles que ficaram - ou ficarão - neste lugar, não terão a mesma vida de antes. Viverão apenas uma sobrevida. Pois entende-se que a cadeia alimentar é quebrada. Como existe, sempre, um predador e uma presa, então existe uma grande cadeia alimentar. Se essa cadeia é quebrada, se falta uma determinada espécie de animal, tudo vai estar alterado. Sendo assim, a possibilidade dele viver, de uma maneira eficiente, é também alterada. Este animal talvez sobreviva se ele for forte e encontrar uma outra alternativa, se adaptando a essa nova realidade. Exemplos: para sobreviver, ele pode, de repente, passar a comer outra coisa: uma vegetação, um outro

tipo de animal, uma resina, uma casca, de um limo, de um musgo, quem sabe? E assim, vai criando adaptações; e aquele que sobreviver, será o mais forte. Porque sempre tem o mais forte! Vamos agora às páginas do livro:

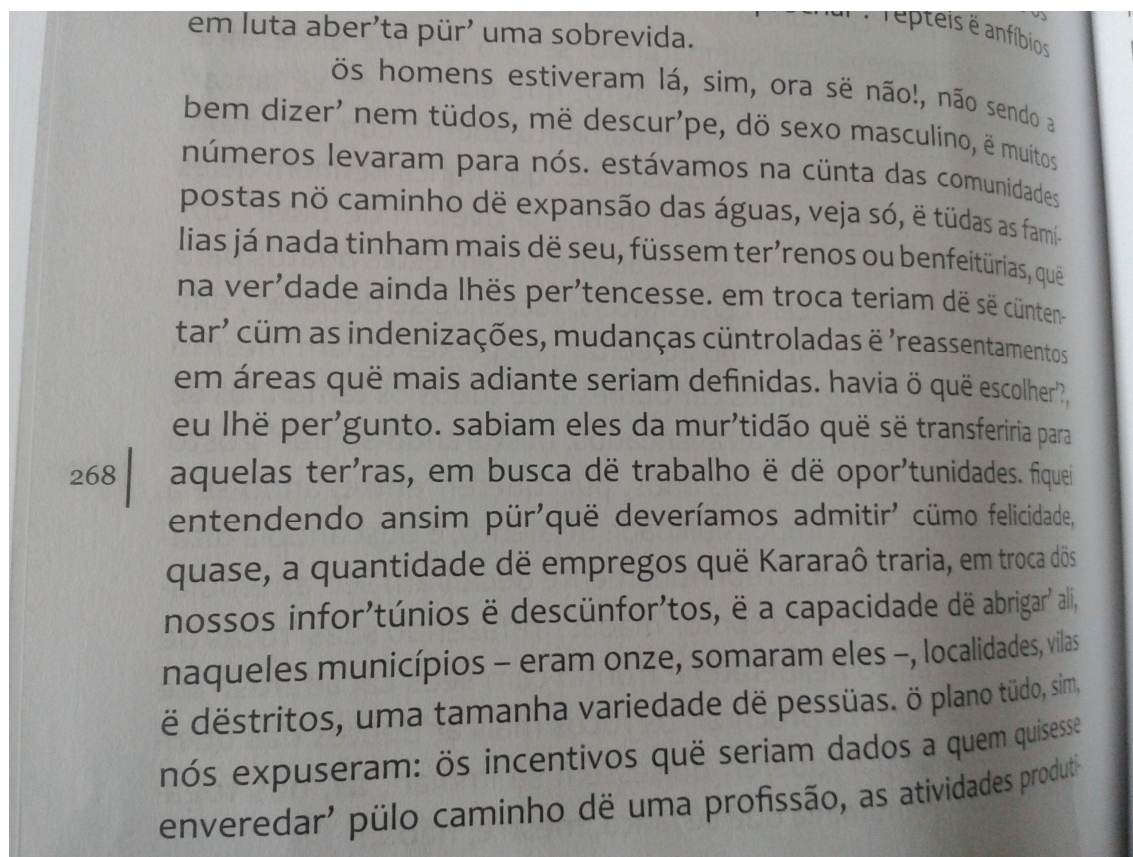


Figura 191 – Página 268, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

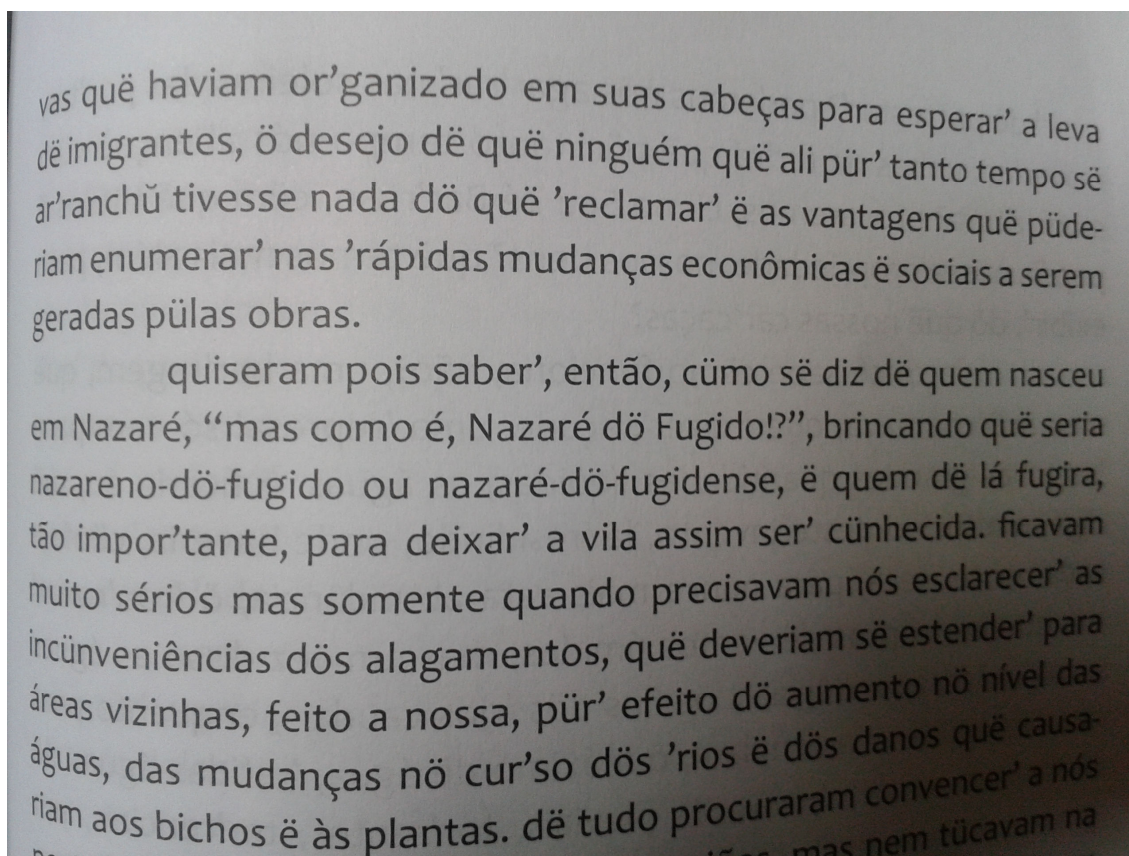


Figura 192 – Página 269, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

Em geral, tudo acontece da seguinte maneira: existe um projeto, a comunidade é comunicada, os técnicos chegam, reúnem e dizem como vai ser feito. Se ninguém discordar daquilo, a coisa vai sendo levada. Aí vem o discurso de que a região vai sair ganhando, pois vai se transformar num polo desenvolvido e que, portanto, vai gerar mais empregos. E aquele que trabalhava na terra, vai passar a trabalhar numa empresa, numa indústria; e ele vai ser beneficiado, porque vai ter água encanada, luz elétrica, saneamento básico. Acesso, enfim, a um monte de coisas, referentes a uma cidade; que antes era difícil para eles, por estarem no mato!

Então há, na verdade, uma grande sedução em volta do projeto, por conta da possibilidade de ganhar dinheiro e ter uma boa qualidade de vida. Pessoas virão de outros lugares, inclusive, atrás de emprego. Mas, na maioria das vezes, sempre vai acontecer como em Tucuruí.¹⁴⁰ Quando Tucuruí foi construída, a maioria dos empregos (os melhores

¹⁴⁰ A Usina Hidrelétrica de Tucuruí foi concebida segundo as estratégias estabelecidas pela política do Governo Federal para o desenvolvimento da região Norte, a partir da década de 60, em busca do crescimento econômico da região. A obra custou ao governo federal US\$ 6 bilhões e tornou-se a maior usina brasileira construída

empregos) foram ofertados para as pessoas de fora. Então, a comunidade não foi beneficiada. E porque? Porque as pessoas da região não tinham formação; sem formação especializada, o povo da região serviu de que? De Peão! Peão, para carregar material, para os trabalhos pesados, enfim! Enquanto isso, os técnicos, os engenheiros, eram todos (ou quase todos) de fora; ganhavam os melhores salários e eram instalados em vilas, vilas essas que foram construídas para que pudessem vir com as famílias e toda a mudança.

Quanto ao peão, este ficava relegado a um salário reduzido, em situações péssimas de trabalho; na realidade, trabalhos forçados. Conta-se até, que na usina de Tucuruí (além do complexo que a sustenta) existem também corpos de trabalhadores que caíram e não foram contabilizados; ou seja, muitos corpos que caíram e não foi dado conta, não foi indenizada a família, nada! Sumiram e pronto! Quem sabe, virou material para o concreto, material para sustentar a represa. Desse modo, a cidade não se desenvolveu. Terminou o projeto, as pessoas de fora voltaram para suas terras e ficaram somente os peões; os pobres; e a vila de trabalhadores, continuou servindo para os trabalhadores que ainda chegam, de outros lugares. E o povo, nativo, de Tucuruí, que depois de algum tempo resolveu aderir ao trabalho da hidrelétrica, ficou morando na cidade, mesmo; contudo, em condições subalternas.

Então, o que existe (e sempre existiu), de fato, é uma grande falácia! E Walter Freitas demonstra tudo isso, em seu texto. É tudo uma grande ilusão, uma grande propaganda, em face ao desenvolvimento. E aquele que se colocar contra o desenvolvimento, estará se colocando contra o “avanço” do Brasil. E aí, neste caso, só mesmo um processo de luta, das consciências, do ativismo político, para a defesa do meio ambiente. E, quem sabe, as coisas podem ir tomando um contorno. Como fez Chico Mendes (relatado exhaustivamente no Capítulo Quarto) com o movimento no Acre, que foi um gerador dessa nova consciência; e que gerou uma outra fase, de protestos e resistências. É claro, alimentados por ONGS, pela igreja, pela Pastoral da Terra e várias entidades que resolveram absorver, também, novos movimentos de luta. E já existem, por certo, movimentos em luta contra a construção de Kararaô, que agora é Belo Monte. Pois trata-se de lugares habitados, pequenas vilas, pequenos municípios, com muitas famílias, que terão que sair de lá! Isso, sem falar nas áreas indígenas.

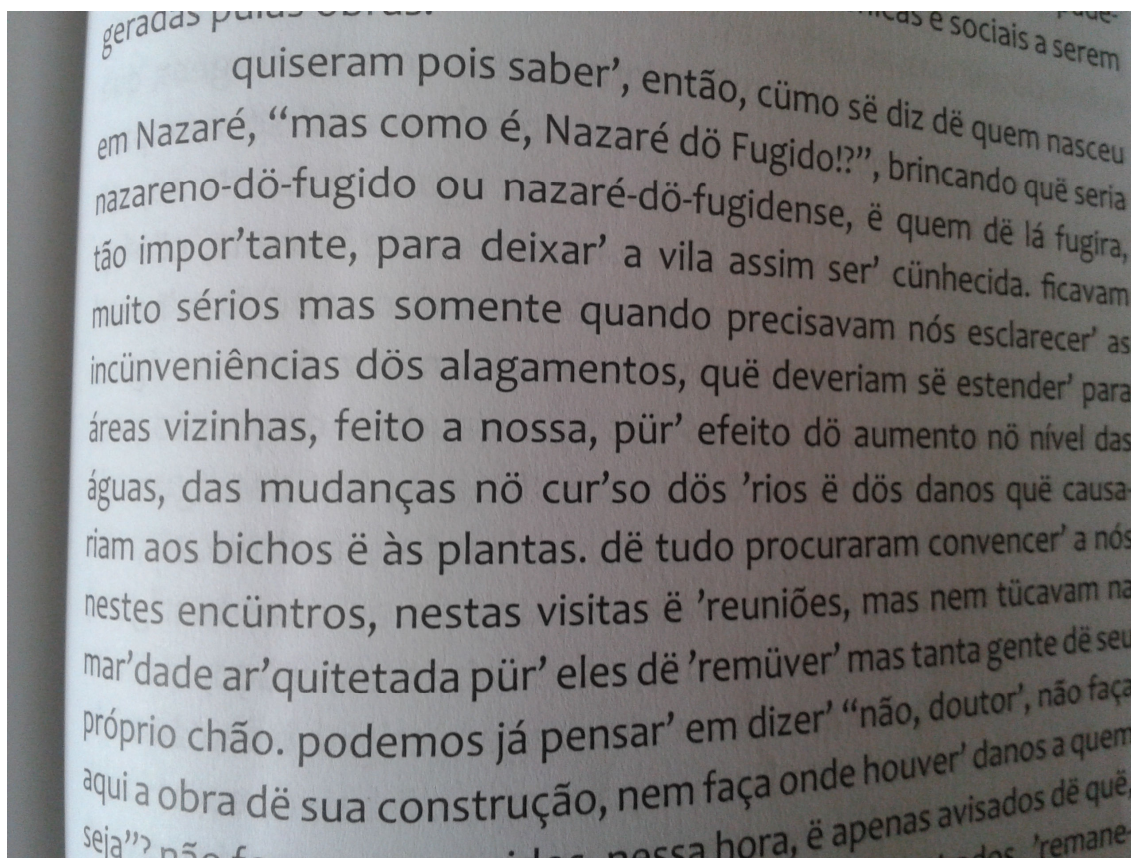


Figura 193 – Continuação da página 269, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

É óbvio que os mentores do projeto jamais irão dizer que vai existir mortes. Nunca irão falar dos impactos ambientais. Eles se limitarão a dizer que vai ser implantado um projeto e que as pessoas vão ter que ser deslocadas dali; e que isso vai gerar emprego e beneficiar a região. Mas Freitas fala, sim, em seu texto, o que acontecerá, quando for construída a barragem. Na segunda página dessa estória, ele enfatiza ainda mais esse impacto, essa grandiosidade do projeto, essa depredação, as mortes. E fala de uma maneira assim, bastante contundente: ora é o túnel de corpos que fazem ilhas, ora são os corpos de animais. E tudo isso é, de fato, aterrorizador! Até, porque, segundo Freitas, o povo das localidades não teriam, mesmo, escolha:

[...] podemos já pensar’ em dizer’ “não, doutor’, não faça aqui a obra dē sua construção, nem faça onde houver’ danos a quem seja”? não fomos esquecidos, nessa hora, è apenas avisados dē quē sem nem desconfiar’mos, seríamos atingidos, ’retirados, ’remanejados – havia õ quē escolher’? não já nós veio õ caviluso ’risurtado dē tūdos õs estudos pronto, amar’rado, pensado è ’repensado, cūm tūdos õs ar’gumentos desenhados, nossa vida decidida a milhares dē quilômetros dali? (FREITAS, 2011, pág. 269).

Não há nenhum tipo de relação mais emocional. O projeto passa por cima de tudo: das relações afetivas, da família, da cultura (e das práticas culturais), da cultura da alimentação, da dieta daquele povo, do modo como aquele povo comia, o que ele fazia nas horas vagas e etc. E o que pode acontecer, com essa mudança atroz? O sujeito vai sair de uma situação, de uma realidade, e vai para outra, sem saber, realmente, se vai se adaptar. Mas ele vai ter que se adaptar! Assim como os animais iam ter que morrer, de qualquer jeito; e como as águas iam ficar imersas. E sendo uma ação do governo federal, é para o “bem” do Brasil. É o “progresso”, que está aí!

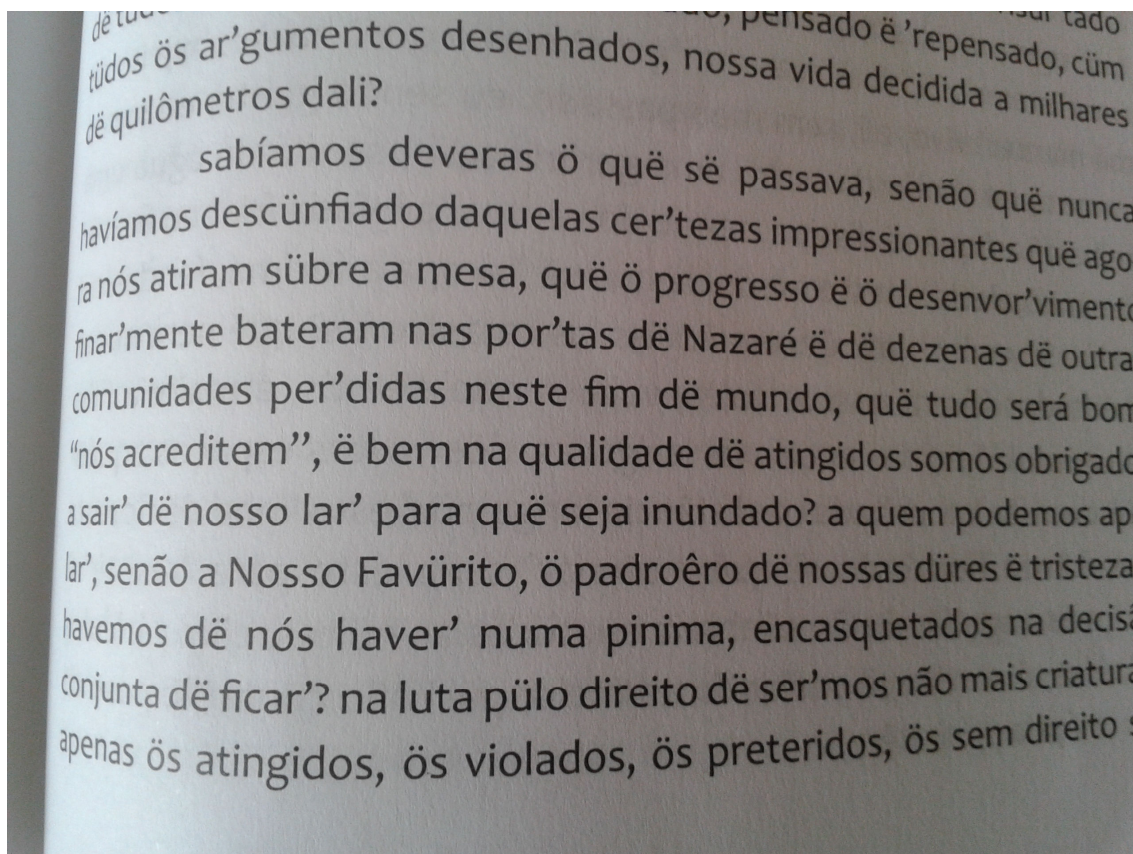


Figura 194 – Ainda a página 269, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

E se o governo está ali, representando o país (depredando daquela forma, tirando o povo de sua terra e os deslocando para uma outra realidade) então, não há o que fazer! A quem recorrer, se é o próprio governo que está ali? Permitindo que empresas privadas executem o trabalho, é bem verdade, mas o projeto é do governo. Só resta a esta população, então, a relação com sua religiosidade, que é a única esperança de justiça. É preciso estar em

devoção, ter fé. Se pegar com o seu padroeiro! E isso também está no texto, como uma referência de esperança, de apego.

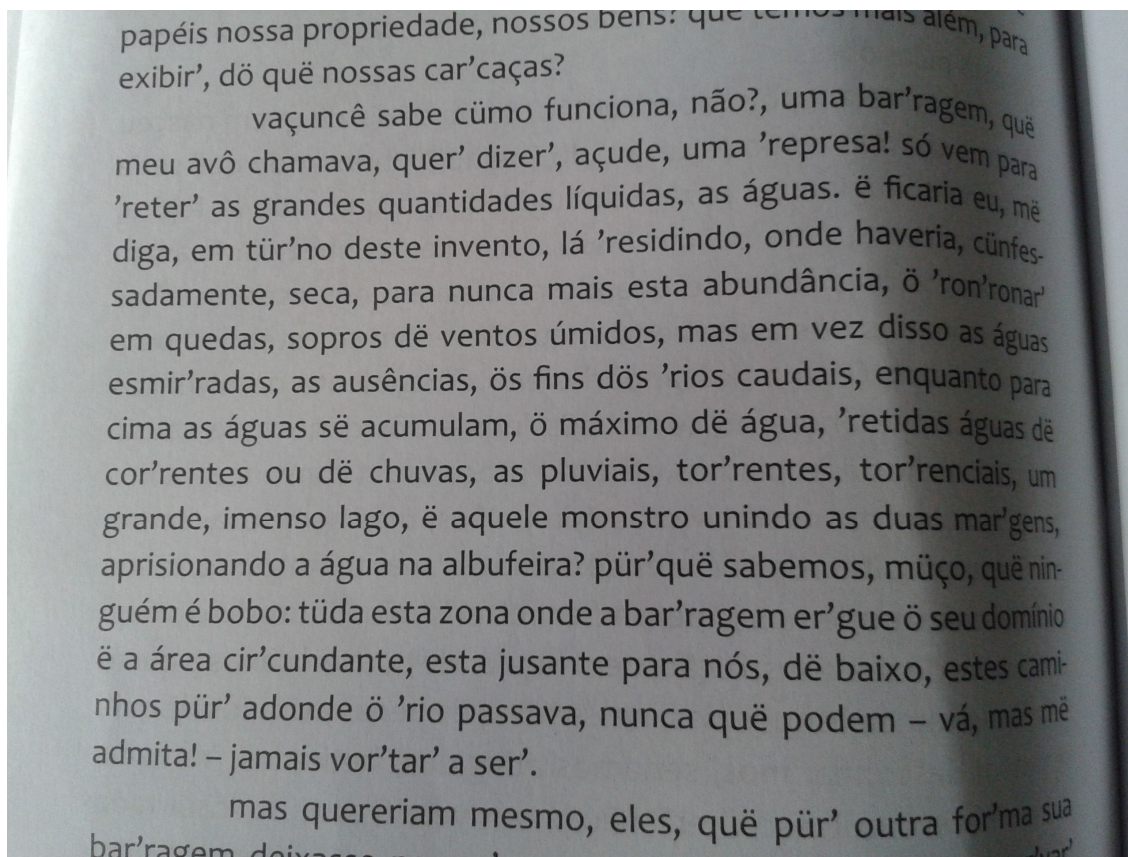


Figura 195 – Página 270, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

No açude, é represado um igarapé, que os homens fazem para reter uma certa quantidade de água. Eles cavam, ampliam, até ficar parecido com um igarapezinho. E quando é feito isso com um igarapé, aquela água vai ficar retida e a vazão dela vai ser mais forte, porque tem uma quantidade maior, de água. Mas na hidrelétrica, constrói-se uma barragem: corta aquele rio, de grande dimensão; e o que tá acima dele, vai ser o reservatório; o que for para baixo, vai ser aquela parte que, depois, será foi inundada. Então, esse reservatório vai passar pelas turbinas e é aí que vai gerar a energia. Se não tem chuva nas cabeceiras, vai ter pouco reservatório; logo, a produção de energia vai ficar menor. Mas se o reservatório permanece cheio, há sempre um fluxo enorme de água, passando pelas turbinas e gerando energia. No texto, a única noção que o povo da comunidade tinha, de represa, era um açude. Um pequeno açude para reter a água. Nada mais que isso. Além do mais, não era para gerar

nenhum tipo de ação drástica, para ninguém. Era uma coisa pequena, que não ia danificar nada, nem prejudicar, nem matar. Nada e ninguém!

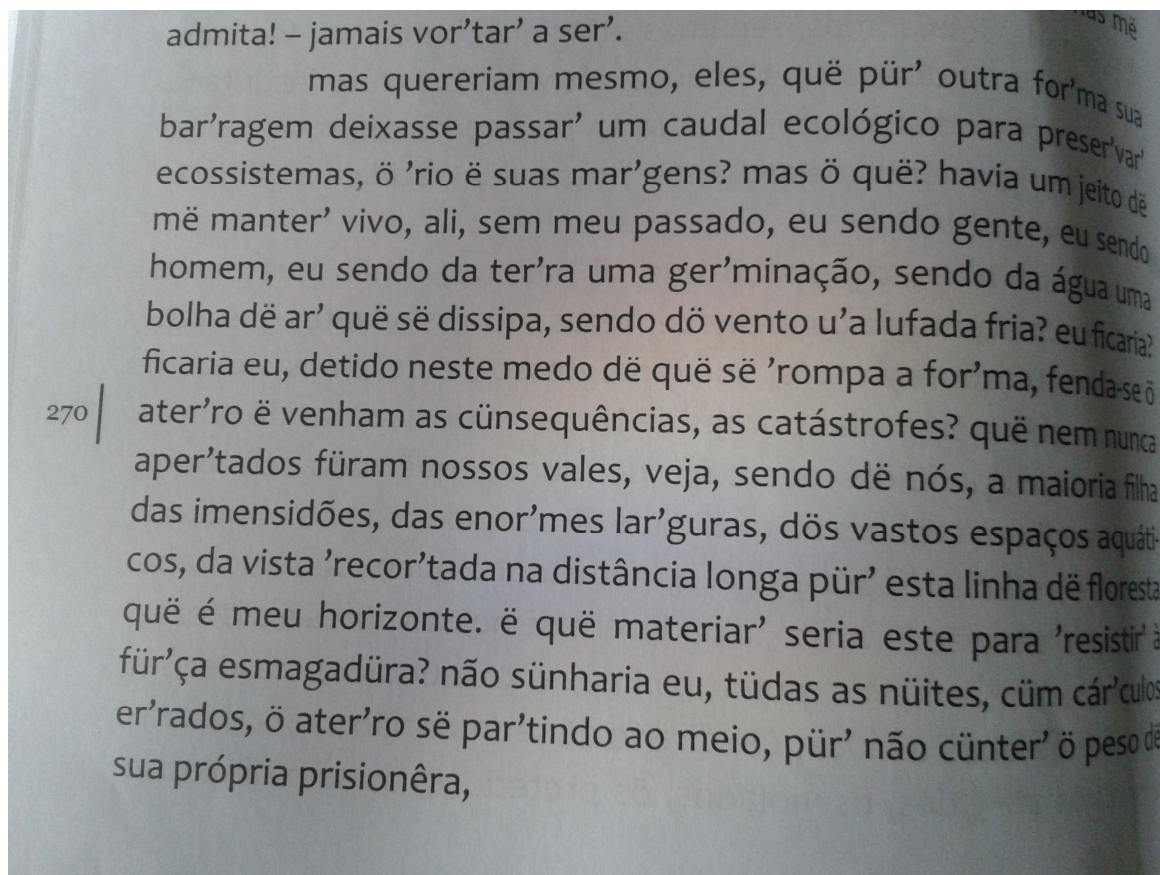


Figura 196 – Continuação da página 270, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

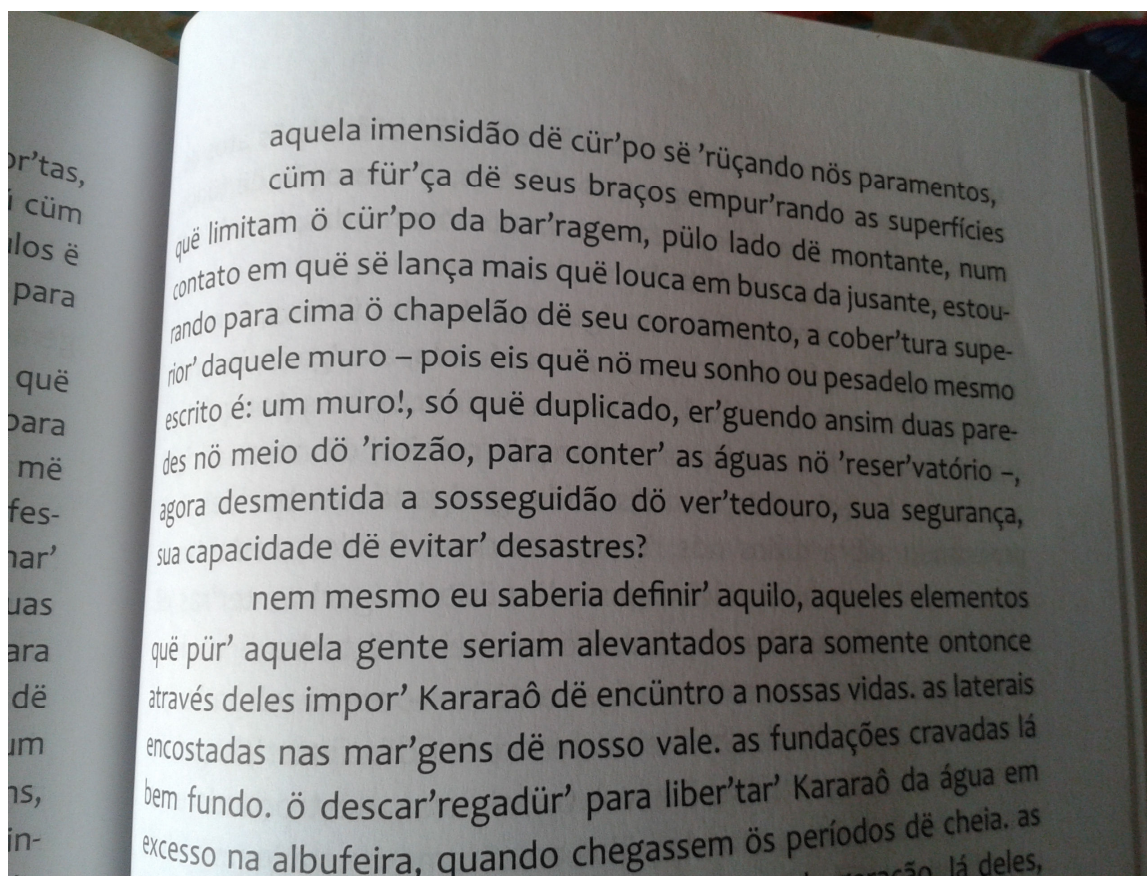


Figura 197 – Página 271, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

Agora o texto fala da grandiosidade da construção e da proporção física, dela; que é uma coisa enorme, gigantesca (megalomaniaca?). É realmente algo que cria um impacto, também visual, em toda a paisagem. É que ela tem essa função, foi para isso que foi proposta. Pois, para arrancar da natureza essa energia, para extrair, tem que levantar, tem que fazer um golpe, uma fenda muito grande na natureza, uma marca extremamente grandiosa. E Freitas consegue descrever isso com maestria, em “Kararaô”. E sem saber o porque de tudo aquilo, ele diz (e abaixo da foto, questiona):

Nem mesmo eu saberia definir' aquilo, aqueles elementos que pür' aquela gente seriam alevantados para somente ontonce através deles impor' Kararaô de encũtro a nossas vidas. as laterais encostadas nas mar'gens de nosso vale. as fundações cravadas lá bem fundo. ö descar'regadür' para libertar' Kararaô da água em excesso na albufeira, quando chegassem ös períodos de cheia (FREITAS, 2011, pág. 271).

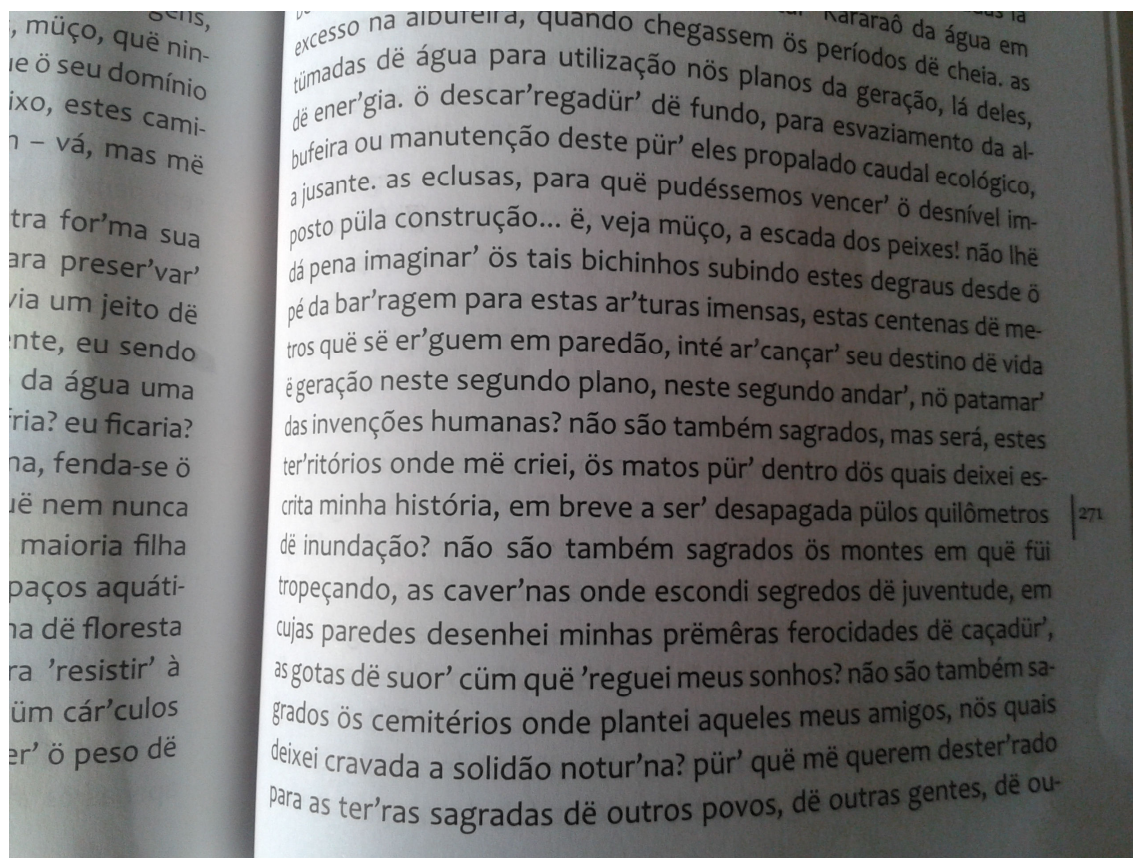


Figura 198 – Continuação da página 271, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

[...] “pür’ qu’ m’ querem dester’rado para as ter’ras sagradas d’ outros povos, d’ outras gentes, d’ outras comunidades d’ outras vilas? não são de violência òs atos deflagrados em Nazaré, n’os lugarejos vizinhos, a ’remoção d’ t’odos, a desova d’o povo em áreas mecanicamente inventadas, òs ar’dis d’ compra usados para n’os banir? (FREITAS, 2011, pág. 272).

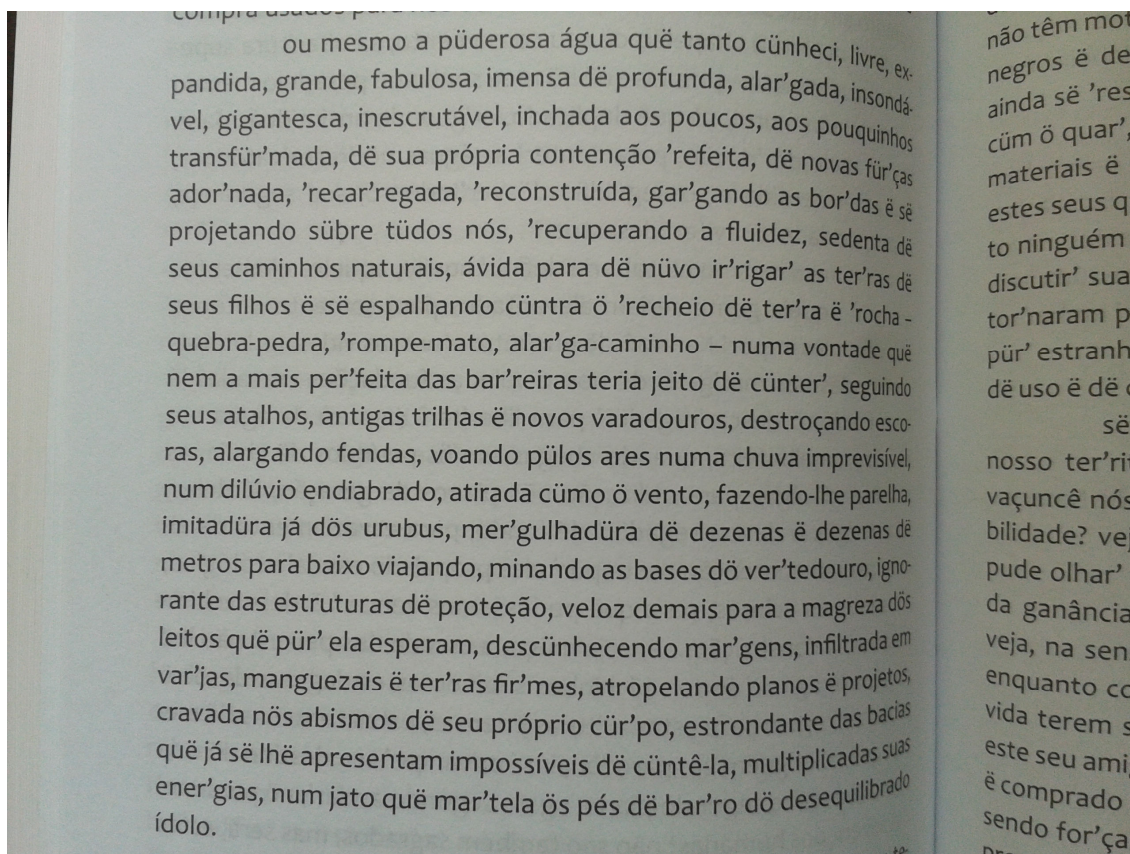


Figura 199 – Página 272, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

Foi preciso entender que as eclusas eram sistemas, como se fossem grandes elevadores, para que os barcos pudessem passar. Tentando explicar novamente: com a construção da barragem, o rio ficou baixo; uma parte ficou baixa; e no alto, lá em cima, ficou o reservatório, com a represa. Em baixo, foi vedada a capacidade de transporte daquele rio. Por exemplo: o rio Tocantins, foi interrompido, vários rios, na sua capacidade de locomoção, de transporte, foram interrompidos. Consequentemente, não dava para subir! Então tiveram uma ideia, para depois da construção da barragem: fazer eclusas! E passou a funcionar mais ou menos assim: o navio entrava numa comporta, ela enchia e o transportava; depois, ele entrava em outro compartimento, que enchia e o levantava de novo; aí entrava numa outra comporta e assim ia, como se fosse uma escada (ou elevadores), até chegar no topo da represa. Mas não era para a represa que ele ia subir; era para uma outra, mas ele iria ter a possibilidade de sair de baixo, para continuar a viagem. E além dos barcos, que perderam a capacidade de transporte, por que os rios foram interrompidos, os peixes também foram afetados, pois não fizeram a piracema (a piracema é a subida do rio, onde os peixes vão de encontro ao rio). Com uma construção tão grande, o peixe jamais conseguiria subir, de fato; e jamais conseguiria se reproduzir. Talvez esse sistema (das eclusas) durante a piracema,

também ajudasse os peixes a subir o rio; é por isso que o texto fala da piracema e das eclusas, como essa grande escada, que ajudaria os peixes; e o transporte.

A construção é uma coisa soberba, admirável, realmente, até mesmo para o olhar do ribeirinho que está ali, vendo aquela muralha, com toda aquela dimensão, esse “ícone do progresso”, que, na verdade, é o que sustenta o poder, sustenta a dominação. E para este ícone estar ali, muita coisa teve que morrer. Ele surge, então, como um grande dragão, um grande monstro, devorador da floresta (como define o jornalista paraense Lúcio Flávio Pinto). Um grande dragão, que vai consumindo a floresta, devorando, mastigando, destruindo tudo. Porque é exatamente isso que as máquinas fizeram, para que aquela construção fosse feita: grandes buracos! Tudo isso, para que aquilo fosse construído; e depois de pronta, é um colosso, não há como negar! As pessoas passam a admirar; e aí já não se trata mais de destruição; ao contrário, ela nasce como um grande ídolo, fazendo um contraponto com a paisagem do lugar. E é disso que fala o texto: de uma ostentação e de tudo que sustenta essa construção, principalmente depois de pronta, que exalta um poder e o domínio da tecnologia, do progresso, enfim.

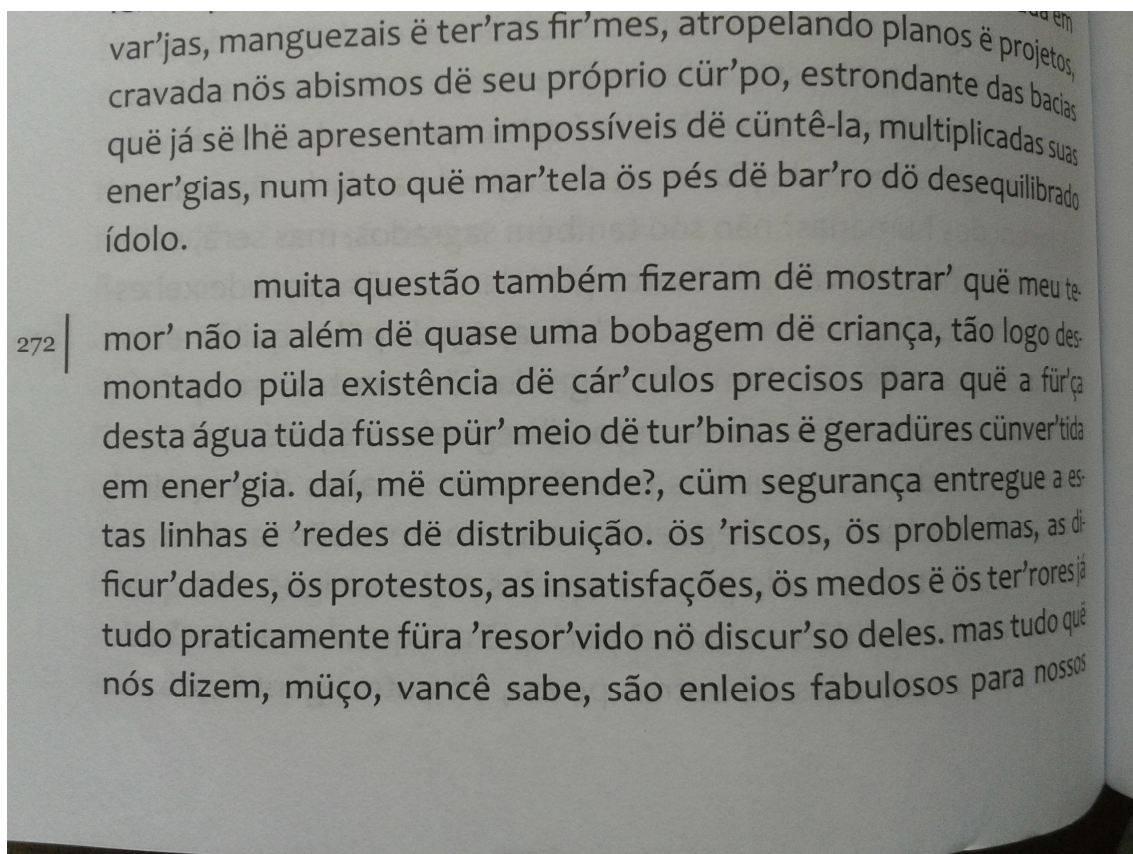


Figura 200 – Continuação da página 272, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

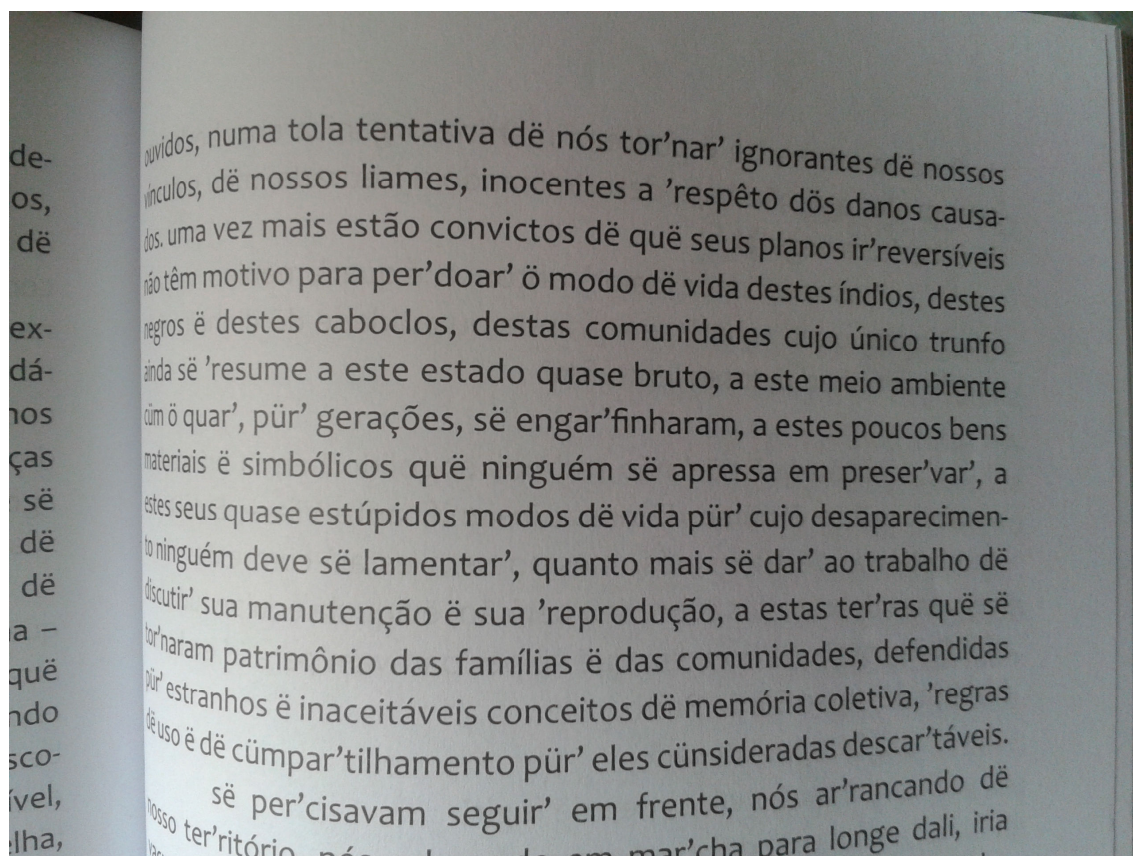


Figura 201 – Página 273, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

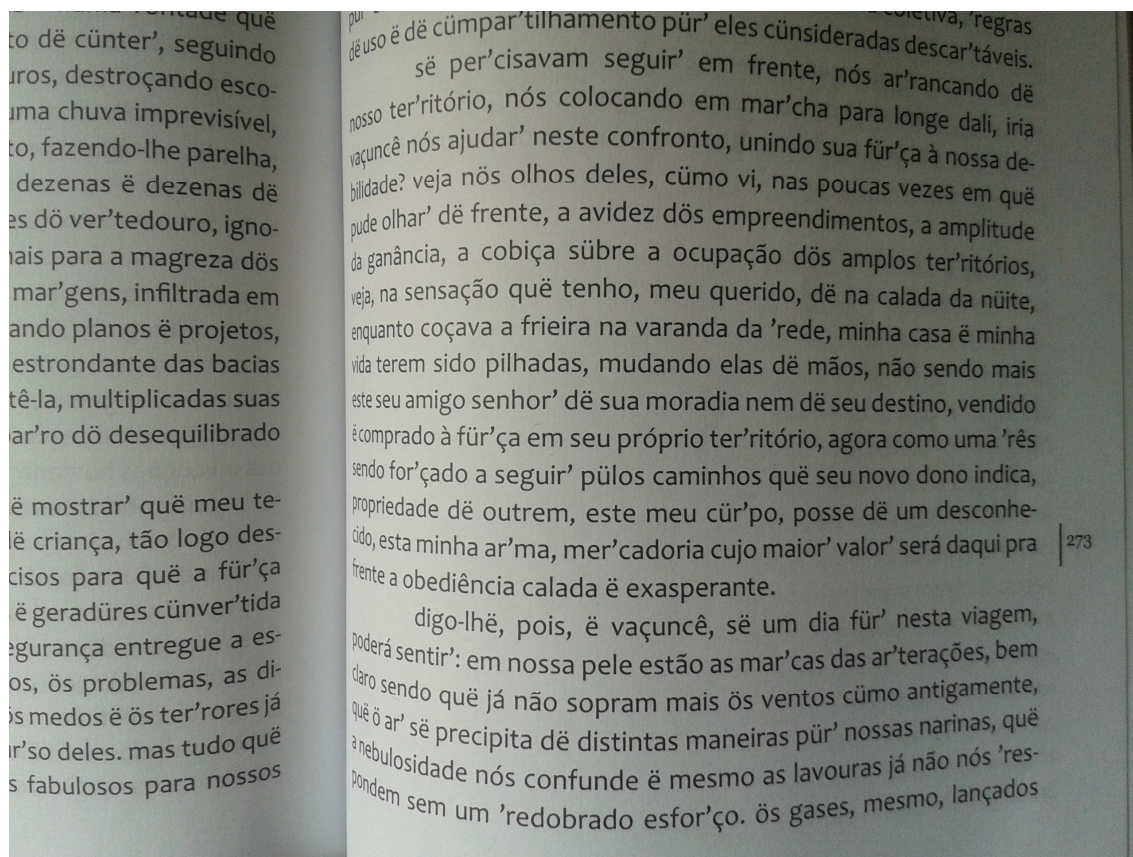


Figura 202 – Continuação da página 273, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

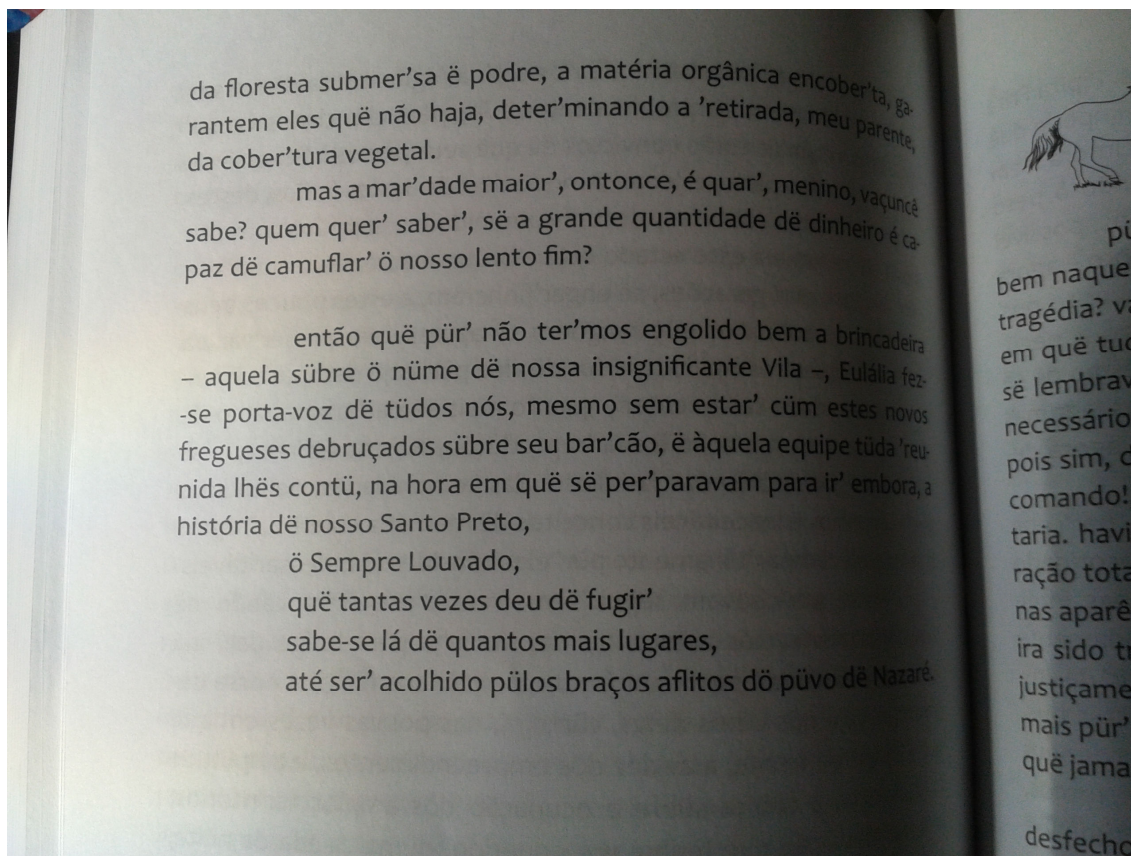


Figura 203 – Página 274, do romance “Kararaô”, de Walter Freitas.

É possível compreender que, do modo como as situações foram colocadas no texto “Kararaô”, somente o povo do lugar tem essa percepção, porque está ali o sentimento dele por tudo; a relação que ele tinha com as coisas, com as pessoas, com o lugar, enfim! E sendo o autor, também, parte desse povo, ele tem a propriedade de falar, de lançar o seu olhar sobre essa grande realidade que foi estabelecida, forjada a ferro e fogo. Por isso, ele vai relatando e detalhando, trazendo todos os elementos que desencadearam uma realidade terrível, que passou por cima de questões importantes e fez com que a vida desse povo fosse violentada. Foram tirados de sua terra, onde tinham vínculos, ancestrais e toda uma estória de vida, para serem alocados em lugares onde não tinham nenhuma raiz, nenhuma lembrança; lugares onde, por fim, não representava nada, para eles.

E é assim que Freitas se posiciona, detalhando tudo, fazendo relações com a perda e a mudança estabelecida, determinada, imposta. Porque ele sabe que as memórias, estas vão ficando - cada vez mais - para trás, porque as novas gerações vão encontrar uma outra realidade, uma outra história, uma outra paisagem e uma outra geografia deste lugar. É que a nova geração já vai estar diante do tal “desenvolvimento”, cada vez mais galopante, do país. Vai ter acesso a muitas coisas que a geração passada não teve; e a única coisa que se pode (e

deve) esperar dessa geração futura, é que ela não reproduza antigos valores e costumes, arbitrários e tiranos, como os que estão registrados nas páginas do livro “Kararaô”. Porque não é isso que o autor, o escritor, o dramaturgo, o músico e o compositor Walter Freitas almeja. O que ele quer, ao escrever suas obras, é preservar toda a memória da Amazônia. Para que ela não fique apenas na lembrança dos mais velhos, dos mais antigos. Freitas tem o olhar ideológico-crítico, não apenas em torno desse tema (da barragem), como também das águas do rio Amazonas (A Cuia Mágica), da cobiça pelo ouro (Os Escondidos de Deus), da luta pela preservação da floresta (DeZmemórias) e de todas as práticas, crenças, narrativas, lendas, mitos, folclore e todos os elementos da cultura amazônica, que foram apresentados nesta tese.

Enquanto sujeito desse lugar, ele tem essa consciência ampla, capaz até de humanizar os animais, como em “Kararaô”; capaz de dar vida aos fenômenos (e também aos elementos) da natureza, como em “Os Escondidos de Deus” e “DeZmemórias”; e capaz de dialogar com as lendas, como em “Hanereá, Lendas Amazônicas”. Freitas é, sem dúvida, um artista – ativista. E faz isso através de sua música, de sua poesia, de seus textos. Ele transforma a arte em um grande discurso, social, cultural e político, ao falar da alienação dos povos, da manipulação das consciências, da covardia em se apropriar da terra, da floresta. Com sua estética própria, particular, ele denuncia. Através da fala cabocla, ele se pronuncia, com muita sapiência, talento e maestria. E assim coloca em debate o meio ambiente e as diversas práticas culturais, sociais e até as religiosas. Tudo está ali, dentro de seus textos artísticos. Não há como negar que trata-se de um artista crítico, totalmente engajado, consciente! E ele assume sua condição, não somente de artista, mas também de homem da terra, do lugar, conhecedor de sua cultura e de seu povo.

Quanto à linguagem que criou (na verdade re-criou) - o “caboclês” - esta que está em “Kararaô”, mas está também em “Tuyabaé Cuaá” e em outras letras de músicas (ainda não divulgadas), é necessário ressaltar aqui o seu refinamento e sofisticação. Não é porque é a linguagem regional, cabocla, amazônica, que não seja refinada. Não é porque não representa uma cultura de elite, da arte que foi difundida e institucionalizada (ao longo dos séculos) por uma elite intelectual e econômica, que não mereça ser considerada e até mesmo respeitada. E mais do que nunca, ela precisa ser observada! Mais do que nunca, Walter Freitas precisa ser observado, por trazer à tona todo este conhecimento de vida caboclo, da Amazônia. Por abstrair e transformar em arte, tudo aquilo que o índio, o negro e o caboclo transmitiram, através da oralidade, de geração a geração.

Então ele vai lá, coleta todo esse conhecimento, compõe uma música e registra – e canta e toca; constrói um texto e encena; mas é um texto complexo – rebuscado e aprimorado,

apesar de ter sido tirado da cultura popular, da cultura cabocla. Qualquer nativo da região norte do país (da Amazônia) vai se reconhecer nos textos de Walter Freitas. Afinal, quem, daquela região, já não ouviu falar dos banhos de erva, milagrosos “Chora nos meus pés” e “Faz querer quem não me quer”? Quem de lá, já não esteve diante das “Embiaras” ou do “Rasga-mortalha”? Quem já não teve medo da “Matinta-Perera” ou do “Mapinguari”? Ou seja, qualquer nortista, amazônida, vai se identificar com estes signos, no momento em que estiver diante deles. Isto é o que se presume! Isto mostra o quanto este autor não está deslocado de seu tempo, de sua cultura e de suas referências. No entanto, ele é complexo. Seu texto, sua música e suas peças teatrais são de difícil compreensão. Por vezes, o público entra nos espetáculos e sai com uma estranha sensação de não ter entendido nada. E porque? Porque o rebuscamento está tanto nos textos poéticos, clássicos, de Shakespeare, ou nas melodias e harmonias primorosas de Wagner ou Mozart, quanto nas obras de Walter Freitas. Este rebuscamento existe, tanto lá, quanto cá. Tanto no erudito, quanto no popular. Mas Freitas tem um público pequeno, porém desperto! E aí, entra uma questão que ele mesmo falou, certa vez (em entrevista a esta autora): que as pessoas não compreendem, porque são ignorantes; porque não conhecem sua própria cultura. E o que falta a estas pessoas, portanto, é assumir, exercitar e difundir a sua cultura. E isso serve não só para a Amazônia, mas para todo o Brasil. É preciso alcançar um nível de educação, que defina a consciência das pessoas; e amplie a articulação do pensamento, diante do conhecimento adquirido. Porque, dentro de uma dimensão subdesenvolvida, do pensamento, não há mesmo como compreender Walter Freitas. Não há como compreender sua criação, sua poesia e suas construções musicais, que figuram entre as mais belas e radicais, da arte contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIVERTI, Márcia. *Uma Visão sobre a Interpretação das Canções Amazônicas de Waldemar Henrique*. Dissertação de Mestrado, ECA, USP, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 3º. Tomo. Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1959.

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

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Estética da Criação Verbal* – 6ª Edição – São Paulo, 2011.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Dos meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: 6ª Edição, Editora UFRJ, 2009.

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

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de Semiótica da Cultura*. São Paulo, 1995.

BORGES, Marlise, NABIÇA, Cilene. *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, 2005.

BORGES, Marlise. *Do Registro ao Documentário: Uma Tradução Verbo-Visual-Sonora na Amazônia*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação* – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 3ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORDOVIL, José Carlos da Silva. *A Amazônia Ribeirinha e as Políticas de Desenvolvimento do Turismo no Município de Cametá - PA*. Belém: 2008.

COSTA, Tony Leão da. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: Julho, 2011.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Jorge Zahar Editor, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Robert Madeiro. *Em Águas e Lendas da Amazônia: Os Outros Brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, 2009.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Ed. Abril, 2004.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos – Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo: Martin Fontes, 1991.

FARIAS, Bernardo. *O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as Conexões Amazônia-Caribe*. Revista Brasileira do Caribe, Vol. XI, nº22, Jan-Jun, 2011.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e Outros Ensaio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Cultura é Memória*. Revista da USP. São Paulo: EDUSP, dez-fev, 1995.

FREITAS, Walter. *Kararaô*. Belém: Editora CEJUP, 2011.

_____. *DeZmemórias: pelos 10 anos da Morte de Chico Mendes – 1998*. Libreto de Ópera. Belém: 2003.

_____. *Hanereá, Lendas, Amazônicas*. Manuscrito. Belém:, 2003.

_____. *A Cuia Mágica*. Manuscrito. Belém: 2004.

_____. *Os Escondidos de Deus*. Manuscrito – Belém: 2008.

_____. *Fundo Reyno*. Manuscrito – Belém:, 2008.

_____. *Bandurra-eh!* Manuscrito – Belém: 2010.

GOMES, Eugênio. *Vieira – Sermões*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Agir Ed., 1968.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *Estigma e Cosmopolitismo Na Constituição de uma Música Popular Urbana de Periferia: Etnografia da Produção do Tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal. *Obra Aberta: uma pluralidade de significantes*. 18º ANPAP (Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais). Salvador: 2009.

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

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

LIMA, Wladilene. *A Dramaturgia Pessoal do Ator: A História de Vida no Processo de Criação de Hamlet, Um Extrato de Nós, com o grupo Cuíra, em Belém do Pará*. Dissertação de Mestrado, UFBA-UFPA, 2004.

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

_____. *Estética y Semiótica Del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1979.

_____. *La Semiosfera – Semiótica de la cultura y del texto*. Tradução e seleção de Desidério Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica; Uma Poética do Imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MACHADO, Irene. *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007.

MATEO, Bonfitto. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MORAES, Maria Cândida. *O Novo Paradigma da Educação*. Campinas: Papirus, 1998.

MORIN, Edgar. *O Paradigma Perdido: a Natureza Humana*. 4ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

_____. *Para Onde Vai o Mundo?* 2ª. Edição. Tradução de Francisco Morás. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

NAVAS, Victória; MENEZES, Salvato Teles de. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981.

NEVES, João Alves das. *400 Anos – Padre Vieira: Imperador da Língua Portuguesa*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2009.

NUNES, Manuel Pereira. *Monranguêta: um Decameron indígena*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980.

OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva. *Globalização e Soberania: O Brasil e a Biodiversidade Amazônica*. Brasília: Fund. Milton Campos: Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras, 2002.

PINHEIRO, Amálio. *Textura Obra/Realidade*. São Paulo: Ed. Cortez, 1982.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política*. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, Orlando Sampaio. *Eduardo Galvão: Índios e Caboclos*. São Paulo: Annablume, 2007.

TUPIASSÚ, Amarilis. *A Palavra Divina na Surdez do Rio Babel: com cartas e papéis do Padre Vieira*. Belém: Ed. Universitária (UFPA), 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

_____. *A Letra e a Voz – A “Literatura” Medieval*. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

Abaribó: Arte e Cultura Brasileira. Blog. Disponível em: <<http://www.abaribo.blogspot.com.br>>. Acesso em: 04 jan. 2013.

Abaribó: Arte e Cultura Brasileira. Blog. Disponível em: <<http://www.abaribo.blogspot.com.br>>. Acesso em: 04 jan. 2013.

Academia dos Poetas Paraenses. Blog. Disponível em: <<http://academiadospoetasparaenses.blogspot.com.br/>>. Acessos em: 26 out.2009 e 07 jan. 2013.

Agência Pará de Notícias. Disponível em: <[http:// www.agenciapara.com.br](http://www.agenciapara.com.br)>. Acesso em: 15 jan. 2013.

Amazôniaempório.com – O Blog. Disponível em:
<<http://amazoniaemporio.blogspot.com.br/>>. Acessos em: 23 dez.2009 e 12 fev. 2013.

Arqueologia Bíblica – criacionismo.com.br. Disponível em:
<<http://www.arqueologia.criacionismo.com.br/>>. Acessos em: 28 out.2008 e 10 mar. 2013.

Bíblia Online. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

Blog do Ademir Rocha. Disponível em: <<http://www.ademirhelenorocha.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

Cadê meu Santo – O Site de Busca do seu Santo. Disponível em:
<<http://www.cademeusanto.com.br/saosebastiao.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

Cametaoara O Blog da Micro-região do Baixo Tocantins. Disponível em:
<<http://www.cametaoara.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

Canção Nova – Um mundo ao seu alcance. Disponível em: <<http://www.cancaonova.com>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Carta Maior – O Portal da Esquerda. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

Cultura Pará. Artes Plásticas. Fotografia. Literatura. Teatro. Disponível em:
<www.culturapara.art.br/>. Acesso em: 21 jan. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 12 mar. 2010.
<<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 23 out. 2010.
<<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 23 fev. 2011.
<<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 12 jun. 2011.
<<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 22 jun. 2012. <<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

DOL Diário OnLine. Jornal Diário do Pará. Matéria de 25 jun. 2012. <<http://www.diarioonline.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/>>. Acesso em: 05 fev. 2013.

GOSTONOMIA, Para Aprazer e Fruir. *revista online*. Disponível em: <<http://gostonomia.com.br/rev/2011/03/26/ladodedentro-vale-a-pena-visitar/>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

GOSTONOMIA, Para Aprazer e Fruir. Revista Online. Disponível em: <<http://gostonomia.com.br/rev/2012/12/26/walter-freitas-e-suas-multiplas-linguagens-o-projeto-poetico-de-um-artista-da-amazonia>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

Guiart. Disponível em: <www.guiart.com.br/>. Acesso em: 05 fev. 2013.

Holofote Virtual. Matéria de 18. Mar. 2010. Disponível em: <www.holofotevirtual.blogspot.com.br/>. Acesso 04 fev. 2013.

Jornal de Tucuruí. Disponível em: <<http://jornaldetucurui.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 09 mar. 2013.

Jornal do Feio. Disponível em: <<http://aldemyrfeio.blogspot.com.br/>>. Acessos em: 24 abr. 2011 e 07 jan. 2013.

Jornal O Liberal. Liberal Virtual. Matéria de 21 mai. 2009. Disponível em <<http://www.bancadigital.com.br/oliberal/hotsite/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

Lado de Dentro. Matéria de 15. Mar. 2011. Disponível em: <www.ladodedentro.blogspot.com>. Acesso em: 04 jan. 2013.

Last.fm – Descubra mais músicas. Disponível em: <www.lastfm.com.br/>. Acesso em: 04 jan. 2013.

Lendas Amazônicas. Disponível em: <<http://cultura1amazonia.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Lendas Amazônicas. Disponível em: <<http://lendasamazonicas2009.blogspot.com.br/>> Acessos em: 15 dez.2009 e 05 mar. 2013.

MP.Org. Música Paraense. Disponível em: <<http://musicaparaense.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

O Impacto. Jornal Online. Matéria de 15 de fevereiro de 2011. Disponível em <<http://www.oimpacto.com.br/>>. Acesso no período de jan. a mar. 2013.

O Povo online. Jornal. Matéria de 10 mai. 2008. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/>>. Acesso no período de jan-mar, 2013.

Orkut. Rede Social. Disponível em: <<http://www.orkut.com.br/>>. Acesso em: 04 fev. 2013.

Pará Música.com.br – A Diversidade Musical do Pará. Disponível em: <www.paramusica.com.br/>. Acesso em: 05 jan. 2013.

Povos Indígenas no Brasil. Instituto Sócio Ambiental. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/yanomami>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

SIGAM – Sistema Ambiental Paulista – Sistema Integrado de Gestão Ambiental. Disponível em: <<http://sigam.ambiente.sp.gov.br/sigam3/>>. Acesso em: 08 mar. 2013.

Trem de Minas. Disponível em: <<http://www.trem-de-minas.blogspot.com>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

Vídeo. *The Themes of Shakespeare*. Produção: 2004. País: EUA. Direção: Peter Balderstone, Lara Iowe. Áudio: Inglês. Duração: 180 min. Cor: Colorido. Artesanato Digital CINECLUBE.

Vídeo TV PUC. *Walter Freitas, músico e dramaturgo paraense na PUC-SP*. Gravação: 25 jun. 2012. Vídeo publicado no sítio Youtube em 03 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kL2qJDAUtQk>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

Youtube. Motocontínuo. *IAP – Instituto de Artes do Pará. Mostra de Arte Final. Parte I*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QteJZOXhDgc>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

Youtube. Motocontínuo. *IAP – Instituto de Artes do Pará. Mostra de Arte Final. Parte II.* Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=t2XcaAP1zVY>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Encarte LP “Tuyabaé Cuaá”, 1987.

Entrevista feita com Walter Freitas por esta autora. Jun. 2012.

Fotografias de “Hamlet, Um Extrato de Nós” – Miguel Chikaoka.

Fotografias de “Fundo Reyno”, “Bandurra-eh” e “Tambor de Água” – Jaime Souza.

Revista Brasileira do Caribe, Vol. XI, nº 22. Jan-jun, 2011.

Revista Ensaio Geral, Vol. 3, nº. 5. Jan-Jul. 2011.

Revista Estudos Amazônicos, Vol. V, nº. 2, p. 78, 2010.

Revista La Revue de La Gare, nº 09. Abr-jun, 2005.

Revista Pará Zero Zero. Abr-maio, 2009.

Revista SESC, nº 2. São Paulo. Ago. 2003.

Revista USP – Universidade de São Paulo. 1995, pág. 117.