

Tuyabaé Cuaá: a sabedoria dos antigos pajés

Marlise Borges*

Resumo: Este artigo procurou fazer uma análise do processo de criação e recriação na obra de arte verbo-sonora “Tuyabaé Cuaá” (A Sabedoria dos Antigos Pajés), de autoria do compositor e escritor paraense Walter Freitas, uma obra que repercute a amazonidade e o conhecimento fundamental desta cultura. Teve como objetivo observar o processo de tradução cultural e as mesclas transformadoras, apontando o novo conjunto que se intercomunica, a partir de caminhos, pressupostos e veículos de uma obra de arte complexa. Sobre noções de memória e mestiçagem, foram utilizados pensamentos de autores como Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro e de teóricos como Jesús Martín-Barbero e Serge Gruzinski, que pensam a mestiçagem e as relações entre comunicação e cultura na América Latina como um lugar de multiconfluências de elementos diversos.

Palavras-chave: Tuyabaé Cuaá. Memória. Mestiçagem. Multiconfluências.

Abstract: This article has proposed an analysis of the creation and the recreation process in the verb-sonorous work “*Tuyabaé Cuaá*” (The knowledge of the Ancient Pajés), whose author is the composer and writer Walter Freitas, born in Pará, Brazil – a work which reverberates the Amazon culture and the author’s fundamental knowledge of it. Its objective was to observe the process of cultural translation and the transformative mixes preset at the work, pointing the new ensemble which intercommunicates since ways, presuppositions and vehicles of a complex work of art. About notions of memory and “*métissage*”, the thoughts of authors like Jerusa Pires Ferreira and Amálio Pinheiro were utilized, moreover theoretical works such as Jesús Martín-Barbero and Serge Gruzinski’s, that think the “*métissage*” and the relations between communication and culture in Latin America as a place of multi-confluence of diverse elements.

Key-words: Tuyabaé Cuaá. Memory. Métissage. Multi-confluences.

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

Elomar Figueira de Mello (1987).

Todas as formas de criação e manifestação artística na Amazônia, por certo, dialogam com todos os processos construtivos (e destrutivos), como também com os muitos elementos que formam (e deformam) o universo da comunicação, da cultura e das sociedades humanas. Segundo o poeta e compositor paraense Walter Freitas (2004), as artes, na Amazônia, vem sendo, também, contaminadas e diluídas, niveladas por baixo, transformadas em objetos de consumo. Fragmentadas pelo complexo sistema que as massifica, permitem a interpenetração de muitos códigos culturais a ponto de trair ou sair de suas particularidades e especificidades, fundindo-se e confundindo-se com outras tantas formas de arte, nas suas diversidades. Para o autor:

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

Dessa forma, marcada por um vocabulário amazônico que fala das riquezas naturais, de seus rios e igarapés, seus mitos e lendas, sua excêntrica gastronomia e artesanato, sua riquíssima fauna e flora, enfim, surge *Tuyabaé Cuaá* (FREITAS, 1987) em forma de música e poesia, apresentando-se com enorme liberdade de composição contemporânea, mas repercutindo toda a amazonidade no que herdamos da diversidade étnica deixada no sangue e na cultura brasileira.

Os versos parecem cenas teatrais. As melodias são entremeadas de escalas musicais árabes. As personagens vivem nas cidades do interior da Amazônia. Os textos contêm a terra, o rio, os contos indígenas, os ritmos e as danças populares da região (o carimbó, o lundu, o retumbão, o boi), mas *Tuyabaé Cuaá* não é teatro e não chega a ser ópera (linguagem artística

que mistura teatro e música). *Tuyabaé Cuaá*, que em Tupi significa a sabedoria acumulada pelos pajés, é uma “obra verbo-musical diferente”. Editada e lançada ao público em 1987, ganhou de Edson Coelho (1998), jornalista paraense, entre várias reportagens que escreveu a respeito da obra, uma de suas (muitas) definições:

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

Assim como Guimarães Rosa (um dos autores que leu durante a infância), a intenção de Walter Freitas, o autor desta obra de arte que traduz as tradições da cultura na Amazônia, não é reproduzir, com exatidão, a fala do caboclo. Sua originalidade está no uso de neologismos, na recriação e na invenção de palavras. As imagens poéticas narradas através de metáforas, traduzem (também) a capacidade antropofágica deste autor, (para lembrar Oswald de Andrade), de incorporar em sua obra “a cultura do outro”.¹

Os elementos tupinizantes e negros, em *Tuyabaé Cuaá*, servem de base nativa para a incorporação do “alheio”. São os pontos de contágio reativo entre o próximo e o distante, de que fala Amálio Pinheiro (1994), quando pensa na possível aproximação entre as obras de Guimarães Rosa e Nicolás Guillén:²

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

Tuyabaé Cuaá, a obra, opera entre natureza e cultura. Traduz tudo aquilo que existe na paisagem cultural da Amazônia, mas uma Amazônia que já vem de uma base constitutiva

¹ Amálio Pinheiro (1994, p. 26), nos fala que “[...] Oswald de Andrade foi um desses autores que, importando novos procedimentos composicionais das vanguardas européias, reciclou-os segundo uma nova equação entre arte/ciência/cultura, a saber, segundo operações antropofágico-migrantes que exigem uma cabeça não clássica, não inteiramente dominada pelas categorias binárias inclusão/exclusão, ser/não-ser: ‘Tupy or not tupy, essa é a questão’. Devoração de culturas e de idéias, junto às técnicas.”

² O cubano Nicolás Guillén, segundo Amálio Pinheiro (1994, p. 66), “[...] experimentava a inclusão de elementos sintáticos, lexicais e sonoros antilhanos (através especialmente do son cubano), dentro de metros e rimas aprendidos nas leituras dos clássicos, que eram reassimiladas em novas cadências rítmicas. Repare-se como o poeta enxuga a fala direta e picante do povo, plena de confluências lexicais e aderências coloquiais, para adaptá-la ao compasso das rimas paroxítonas e oxítonas. Faz com o som aquilo que o nosso Oswald, à mesma época, realizava com intenções cinético-visuais.”

tradutória. O trabalho de Freitas com as palavras, as letras, as notas, os ritmos, em engastes que reverberam em ‘artesanias’, é algo especialmente inteligente e interessante. A obra, em sua contemporaneidade, está nutrida dos séculos passados, mas será sempre atual nos séculos vindouros. É como caminha a cultura, nessa fecundação do “outro”, que está sempre em “outro” lugar e podemos trazer para o “nosso” lugar. Segundo Edson Coelho (1998), as canções são verdadeiras aulas de ritmo, cadências inusitadas, que soam ao mesmo tempo desconhecidas e familiares, surpreendentes: “além dos ritmos, o melodista consegue urdir às vezes oito trechos melódicos na mesma peça, distribuindo-os harmoniosamente numa verdadeira paisagem musical” (COELHO, 1998).

Falemos um pouco mais sobre *Tuyabaé Cuaá*, o novo, que já nasceu destinado a ser clássico. Apresentaremos agora trechos das oito letras das músicas do CD *Tuyabaé Cuaá*, com seus aspectos fonéticos, lexicais e culturais, re-criados por este autor, poeta iluminado de versos certos e frases caras, onde buscaremos codificar e decodificar seu processo criativo e artístico que envolve, entre tantas coisas, as possibilidades da liberdade, da comunicação, da expressão e das identidades.

Hei, Sapecuim!

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

Meu boi ur’ru d’baixo da canua/ dragão de jor’ge a lua/ tremeu que treme o cur’ral/ ‘strelinha tu cai no meu veludo/ eu vu te ‘sperança, madrugada/ as ‘strada maracangal’lha/ antão tu cai sabe o mocó do mar’/ ‘riba a pedra branca?/ alua só/ no coração fundo perau/ toca mea pir’ralha e alua fiau babau/ cavalêro serenu na lança/ fere o tempo, o tempo dança/ ‘spada tu luz ai de mim/ ‘raio da noite, negro do dia/ cala os ‘rumpi- calmaria/ do tempo este-um ‘rio mirim [...]. (FREITAS; MOURA, 1987).

O Boi-bumbá que desfila nas ruas é uma festa da cultura popular amazônica. Como tal, é tão importante para esta cultura como eram, por exemplo, as festas na história da cultura e literatura medievais. É claro que as situações de origem são muito diferentes. Mikhail Bakhtin (1987), em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, se refere à sociedade medieval e fala da festa urbana. Fala sobre os aspectos da festa popular, das “vozes da praça pública”:

A cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data

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

Segundo Bakhtin (1987, p. 133), a praça pública era “o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra”.

Tia, Tia, Tiã

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

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

Originalmente, *Tiã, Tiã, Tiã* tem o Carimbó e o Retumbão como fundamentos rítmicos, constantes, sem diferenciações estruturais. Isso faz com que as pessoas possam, ao ouvir, dançar em um só ‘andamento’, o que não acontece com todas as outras músicas que estão em *Tuyabaé Cuaá*. A grande quantidade de neologismos traduz um sujeito consciente de estar situado numa diversidade e variedade étnica: “Também toContigo mamBurocô/RumBoleroLero tango e agogô / ChulambaD'Angola conga nagô nagô” (FREITAS; GOMES, 1987d).

Ao que parece, no sentido emblemático, místico, imaginário, é o tambor que representa a brasilidade: “Soy brasileño lindo / Sou brasileiro lindo e toco tambor' / Merengando carimBolando eu vou / No catuMaracasCatá xangô / Quê më guar'da a pele d'África a cor' / Quê më dá jamayca e eu toco tambor” (FREITAS; GOMES, 1987d). O texto exalta também a figura de Clementina de Jesus, negra, cantora, preta velha, sábia, bela e matriarca. Freitas diz

que ela resume toda a essência louvada na letra, que tem este “caráter meio ufanista, de brasilidade”. Para Walter Freitas, os odores são uma das marcas brasileiras – o mato, as ervas, as essências, os cheiros, sobretudo na Amazônia: “AtaBaQuerendo eu bumBobador' / EcoLongoLógiComo uma flor' / ABrisando Vem Tostado de odor' / Quê per'fuMentina Clemente tia, tia, tiã” (FREITAS; GOMES, 1987d).

A mestiçagem, de que fala Serge Gruzinski (2001, p. 42), seria uma mistura dos seres humanos e dos imaginários. Para ele, “misturar, mesclar, amalgamar, cruzar, interpenetrar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir etc., são muitas as palavras que se aplicam à mestiçagem e afogam sob uma profusão de vocábulos a imprecisão das descrições e a indefinição do pensamento”.

Fruta rachada

O cenário no qual se desenvolve esta narrativa é o das festas juninas, com suas fogueiras e seus arraiais. Segundo Freitas, são flashes dos bastidores de um “ensaio de Boi”, na forma como foi recolhido por ele em sua juventude. Mais uma vez as “festas”, que segundo Martín-Barbero (1997, p. 130), balizam a temporalidade social nas culturas populares:

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

Com extrema carga de lirismo amoroso é ressaltada a dor da perda, da separação (dos amantes que se perdem, que se separam), onde o autor consegue atingir grande intensidade de sentimento e de clima: “Ai ai mẽ beja pulo tudo amur / Danei nõ mundo 'sim quẽ te per'di / A fim do fundo o puço ã a dur' / Mẽ dero abrigo ah sigo mẽ vu” (FREITAS; GOMES, 1987a). Em alguns momentos na poesia de Freitas, a mulher aparece como uma musa que se afasta, um objeto de desejo que nunca se alcança. O poeta vai atrás dele, mas “ele” está sempre distante. Algo como a idéia do amor cortês, provençal, do amor de longe.

Em *Fruta Rachada*, vê-se, também, de forma bem marcante, a louvação do sexo feminino (com maior ênfase ao erotismo): “Andu pur' tudas muitas léguas / teu cor'po im mim num' de avexar' / Meu cor'po im flor'mur'chosa aber'ta ã / Três vez lembrei dõs matagá / Pavures im finar' dẽ festa / Tremures dentro o temporá / Dẽ puraqué no punho um 'resto ê / Tar'vez mẽ vor'te a te encontrar” (FREITAS; GOMES, 1987a).

Dentro dessa cultura de festa, que se desenvolveu nas sociedades da América Latina, Freitas se apropria dos aspectos rítmicos, lúdicos e eróticos, naquilo que Mikhail Bakhtin (1987) fala de aproximação (ou separação) entre cabeça e corpo. A mente seria o “alto” do corpo humano e o corpo, o “baixo”, lugar da dispersão, da sexualidade, da paixão, do riso. Para ele, teórico russo, considerado um filósofo da linguagem, havia a necessidade do ‘baixo’ material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo.

Salvaterra

Salvaterra, como o próprio autor classificou, é uma canção praieira. Uma canção em que, novamente, há uma retomada de metáforas relativas à mulher, à figura feminina: “choro no bronze o for’moso dos teus olhos quẽ mira ã sabe mirar/ mẽ dá licença, sumana, quẽ pede passage/ os povo da beirá-a-a/ ai mẽ per’doa, sumana, as tuada é pra tu/ e eu me dano a tuar/ abro as minhas mãos/ tẽ quero tucar’/ um índio dõ ser’tã-ã-ã/ quẽ antão chegu nõ mar” (FREITAS, 1987a).

Há, também, nesta tocante fantasia romântica, o índio que vai em busca de sua liberdade, de seu retorno, da retomada da vida: “um índio nõ ‘remo/ peçonha dõ demo/ pra tar’rafiá/ montaria ligêra/ tu quêra ou num quêra/ eu chego aqui pra bêra/ quando o ‘rio vazá” (FREITAS, 1987a). O texto sugere ainda cenários belíssimos, levando-nos a uma viagem incrível pela Amazônia: “mastro dẽ canua velêra/ tempo quando o tempo ar’revua/ como ar’revua os guarás ã os nambus/ dõ sumo dõ dia/ dõ vento que pia/ das águas dõ jandiá/ da ter’ra quẽ salva/ da juta ã da malva/ da bebida tarubá [...]” (FREITAS, 1987a).

Serge Gruzinski (2001, p.29) fala que a Amazônia não é apenas um fornecedor de clichês. Para ele, “a imensa floresta é um dos reservatórios onde há muito tempo se alimenta uma sede de exotismo e de pureza”. A análise de Gruzinski (2001) sobre a ilha de *Algadoal*, em *O Pensamento Mestiço*, serve também para explicar o que se passa em *Salvaterra*, esta ilha decantada em verso e música por Walter Freitas:

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

Janataíra

Janataíra tanto pode ser uma personagem do pássaro junino, auto popular típico de Belém do Pará, como uma figura feminina real, que se apresenta em estado de extrema felicidade, num diálogo com outra personagem feminina: “cunã ‘rambá meu chêro ‘recendeu/ meu mel ai chega ele bebeu/ triscu um ‘relampo aqui pur’ dentro d’eu/ mana de minh’arma égua/ quê as patativa imudeceu” (FREITAS, 1987a).

O que seria, a princípio, apenas o passarinho pipira ao “pipilar”, é novamente colocado em paralelo com a realidade subjetiva do pássaro junino chamado “pipira brasileira”. Ao falar “pipilu” ao invés de pipilou, vemos o sinal gráfico que marca a transformação oral do ditongo “ou” nos finais desse tipo de flexão verbal. Segundo Freitas, esse tipo de registro é de fundamental importância para a tradução escrita da forma especial de falar dos caboclos da Amazônia: “Janataíra, cantei mas cantei/ ‘baxo da bacabêra ai-ui mē dei/ pipira brasileira é pipilu/ pipilêra um pipilo um pio dē amur” (FREITAS, 1987a).

Irecê e Janataíra falam sobre as mazelas, as doenças que são transmitidas sexualmente pelos homens brancos, os cariúá, e a necessidade de exterminá-las:

[...] cariúá apanhu três mazela, axi!/ pir’rique, cobrêro é um tar’ dē ‘squenti/ Janataíra, mana, eu mē guar’dei/ um mē pediu e eu ai-ui não pipilei/ nhãnhã chicuta ajeita, ai uma benzição/ cariúá impsicu inté as área dô chão/ puruca a-bom vós não mē alembra jamais/ dês ‘tá quê a modo uma quebrêra inda tu virá/ bêra de cá mato assombrava inté/ ali sentava a Canindé/ a-já-é-dia-Maria-já é/ d’sincanta a madrugada é a cobra preta vira igarapé (FREITAS, 1987a).

Martín-Barbero (1997, p. 133) nos fala do saber mágico – astrológico, medicinal ou psicológico – que permeia inteiramente o conceito popular do mundo. Ele diz que é um saber possuído e transmitido quase que exclusivamente por mulheres:

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

Igaçaba

Tira igaçaba do fundo/ alumia os querer’ temporal por aí se vê/ curumim lampejá/ curumim lampejá/ varão do dia urutá/ varando aurora/ ui dē mim quê pari no mundo essa história [...]. (FREITAS, GOMES, 1987b).

O texto de *Igaçaba* fala da busca por um corpo, supostamente afogado no rio, onde a natureza toda pára, esperando pra ver o que vai acontecer: “Cuia leva a vela/ acha o nosso

www.pucsp.br/revistacordis

mor'to/ pulo breu da noite/ pula prata dos peixes do mar'/ buia dessas trevas/ vem pulo teu povo/ monta as capivaras/ pulos nó quë demo ê nös ingá” (FREITAS, GOMES, 1987b). Percebe-se também, com clareza, os recursos estilísticos lexicais, levando-se em consideração a diversidade de registros lingüísticos que a obra apresenta, principalmente quando busca sonorizar os fonemas indígenas: “tipiriri diz-que conta/ urutá ia descer' pacoval curaim tanté/ jacundê-jacundá, jacundê-jacundá/ trepu na jia, foi vê maré sem guia/ im bando as uiara ui pegavo zaigara/ u'a juruti foi dizê pras anta dele” (FREITAS, GOMES, 1987b). Mais um exemplo: “urucurumim quem ãatá/ bilacubau dë manhã/ cururê aarã auati/ 'relampo n'água cunhã tupan/ euzinho 'spiei nhãnhã nhãnhã/ bilacubau mē assombrei/ afogava a tarde no xibiu/ nua pro fundo 'scuro do 'rio” (FREITAS, GOMES, 1987b).

As Igaçabas, na arqueologia marajoara, segundo nos fala Denise Pahl Schaan (2002), eram continente para mortos ilustres, enterrados juntamente com oferendas de diversos tipos e objetos pessoais, como adornos de pedras verdes e machados de basalto, bens de luxo importados de regiões distantes.

O padrão básico de ritual funerário consistia na separação da carne dos ossos, provavelmente deixando que o corpo apodrecesse sob o solo, para que depois os ossos fossem limpos e pintados de vermelho. Em seguida eram cuidadosamente colocados dentro de uma Igaçaba decorada, acompanhada por oferendas. (SCHAAN, 2002, p. 6).

Denise Schaan (2002, p. 6) fala que “vários grupos indígenas acreditavam que a alma do morto está, na verdade, contida nos seus ossos, razão pela qual a carne era desprezada e os ossos eram cultuados”.

Pixaim

Walter Freitas nos fala que *Pixaim* foi encomendada pelo “caboclo Pena Verde”. Ele afirma que a música é um ritual, um ponto de umbanda, um “mantra caboclo”:

[...] ubá-ubá-que-tambô-que batuque melexa / frecha que flecha caminho quë fecha quë fecha / pajé sacaca cavalo das água-tabaque / Ô pena ver'de real / 'reio im mata ã matagal / ubá-ubá-que no muque na peia na peia / trôxe que trôsse do fundo as candeia as candeia / trôxe uma pena de arara os incanti quimbundo / Ô pena ver'de 'real / Ponto im ter'rêro ã quintal (FREITAS, GOMES, 1987c).

Na música, os termos indígenas são do autor. Os termos negros vem de João Gomes, poeta, compositor e parceiro nas letras:

Cantiga pré-tu bangulê / Lê bangola pré-tu no ar'raia / Ia te bréa zamb'olê Bangüê / Ê Zambê d'angola qui mē dá / Batu' caxamb'olereiê / Iê serena bo'carinhê chá / Chá tē pōe na chula um pererê / 'rê ar'riba a xará ã xaxará / zabumba pré-tu-quê-bumbá / bum na bumba pré-tu-boi dançar ' / tu tē pōe

nhô pré-t'um pererê / 're tẽ du nõ canto o guaja-rá-ah" (FREITAS, GOMES, 1987c).

Segundo Freitas (2008), *Pixaim* é uma visada sobre as dores do povo negro, mas não peca por ser exageradamente ufanista no sentido da louvação étnica. “Acho que tem uma rara medida de equilíbrio”, diz ele, no sentido de mostrar algo do que o povo negro trouxe e construiu de bom, da mistura com os índios, resultando em outra mistura bem interessante.

O resultado é uma “cultura nascida da interpenetração dos contrários”, segundo Serge Gruzinski, quando se refere à cultura mestiça. Gruzinski (2001, p. 45) diz que “um tipo particular de mistura suscitou inúmeros trabalhos: a mestiçagem das crenças e dos ritos, ou, caso se prefira, o sincretismo religioso”.

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

Serge Gruzinski (2001, p. 46) afirma que o termo “sincretismo” possui significados múltiplos, até contraditórios, e que pode se aplicar a situações extremamente díspares: “junção de práticas e crenças, paralelismo, mistura, fusão. Na verdade, todas as diferenciações terminológicas traduzem mal a complexidade das situações e sua variabilidade”.

Oração da Cabra Preta

Minha Santa Catarina/ vou embaixo daquele enforcado/ vou tirar um pedaço de corda/ pra prender a cabra preta/ pra tirar três litros de leite/ pra fazer três queijos/ e dividir em quatro pedaços/ um pedaço pra caifaz/ um pedaço pra sataná/ um pedaço pra ferrabraz/ um pedaço pra sua infância (sua infância é a mulata)/ turumbamba no campo/ trinco fecha trinco abre/ cachorro preto late/ gato preto mia/ cobra preta anda/ galo preto já cantou/ assim como trinco fecha trinco abre/ quero que o coração dessa desgraçada/ é a mulata é a mulata/ não tenha mais sossego/ enquanto ela não for minha/ quero que ela fique cheia de coceiras/ pra não gozar nem ser feliz/ com outro homem que não seja eu [...]. (FREITAS, 1987b).

A *Oração da Cabra Preta Milagrosa* (ORAÇÃO DA CAPA PRETA, 2009), como é seu nome original, foi recolhida pelo poeta paraense Bruno de Menezes, que a incluiu em um de seus poemas. Freitas (2008) abraçou a idéia de musicar, sonorizar o poema (que contém a oração), porque, como ele mesmo conta, gostou da surpresa do texto, do formato direto e claro, a desmistificação do teor das relações entre pessoas em determinado momento, a proximidade entre amor e ódio, paixão e crueldade.

A *Cabra Preta Milagrosa* (CAPA PRETA, 2009a e 2009b) é uma oração de magia negra que reúne ações, atitudes, desígnios malévolos ligados tradicionalmente às trevas.

Freitas nos diz que “Turumbamba no campo” significa a contenda entre o amor e o ódio a que se refere todo o poema. A disputa entre as forças opostas na tentativa de conseguir o amor da mulher. Ainda que por artes de magia. Jerusa Pires Ferreira (1992, p. 63), em *O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas*, acredita que, “quanto mais indecifrável e misteriosa, maior poder teria a oração, mediando entre o homem e a divindade, e por contraste, quanto mais infernal, mais eficaz”.

A *Oração da Cabra Preta* é uma das orações que estão na obra *O Livro de São Cipriano*, que, segundo Jerusa Pires, é uma das publicações mais atuantes que alimenta a vida popular brasileira em suas práticas e imaginações. E afirma:

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

Considerações finais

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

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

Tuyabaé Cuaá apresenta componentes da música clássica européia, mas mescla o clássico com o não clássico. Faz um trabalho primoroso de combinação de ritmos, criando uma irrupção miscigenante. Diga-se de passagem, uma mescla bem feita, que mostra uma enorme habilidade e oportunidade construtiva. Freitas sabe como relacionar estas células de componentes vindos de várias partes. *Tuyabaé Cuaá* também apresenta-se, quase que inteiramente, com elementos vindos do léxico tupi e de línguas africanas. São palavras que

foram re-traduzidas pelo caboclo brasileiro, que escutava e acabava criando elementos fonéticos próprios.

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

A Amazônia, para ele, não é uma selva, mas algo que é “outra coisa”. Este é um pensamento que está fora da lógica binária. Não há oposição entre natureza e cultura. A natureza, na obra de Freitas, está dentro da cultura, nos objetos, no artesanato, na dança, na culinária, nas cantigas, nas lendas e nos mitos ancestrais. O espírito musical de Walter Freitas pulsa ritmos de uma ancestralidade mítica, os antepassados, negros, indígenas, evocam-nos os sons de uma natureza in-consciente, remetendo-nos para dentro de nossas obscuras florestas cosmológicas. Impregnada por esse imaginário, universal, a obra *Tuyabaé Cuaá* realiza-se nos elementos profundos da alma e da natureza humana. Produz sentidos e provoca sentimentos ininteligíveis.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

CABRA PRETA. Disponível em: <<http://www.andydark.hpg.ig.com.br/cabrapreta.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2009a.

CABRA PRETA. Disponível em: <<http://www.dokkumenta.com/profmaka/cabrapreta.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2009b.

COELHO, Edson. *Jornal O Liberal*, Belém, Caderno de Arte (Cartaz), p. 1, 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FREITAS, Walter. *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987.

_____. Janataíra. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987a.

_____. *Entrevista*. Entrevistadora: Marlise Borges. Instituto de Artes do Pará (IAP), Belém (PA), jan. 2008.

_____. Oração da Cabra Preta. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987b.

FREITAS, Walter. Salvaterra. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987c.

_____; GOMES, João. Fruta Rachada. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987a.

_____; _____. Igaçaba. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987b.

_____; _____. Pixaim. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987c.

_____; _____. Tiã Tiã Tiã. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987d.

_____; MOURA, Antônio. Hei, Sapecuim!. In: *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987.

_____. *Revista Pará Zero Zero (PZZ)*. Belém, ano 1, p. 1-6, jun./jul., 2004.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MELLO, Elomar Figueira de. In: FREITAS, Walter. *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987.

ORAÇÃO DA CABRA PRETA. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/5262617/Oracao-da-Cabra-Preta>. Acesso em: 15 nov. 2009.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: UNIMEP, 1994.

SCHAAN, Denise Pahl. *De tesos e igaçabas, de índios e portugueses: arqueologia e história da Ilha de Marajó*. Belém, 2002. Texto escrito especialmente para a exposição de cerâmica Marajoara do Museu do Forte do Castelo, em Belém (PA).

* Marlise Borges é doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde desenvolve pesquisa em Comunicação e Cultura. E-mail: <marlise_b@yahoo.com.br>.