



Walter Freitas e Dalcídio Jurandir: um diálogo modernista

Josiclei de Souza Santos¹

Resumo:

O presente trabalho se inscreve no campo dos estudos interartes, e busca fazer um estudo comparativo entre a narrativa escrita e a narrativa poética cantada, mais especificamente pretende-se fazer um paralelo comparativo entre o álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas, em parceria com os poetas João Gomes e Antônio Moura, e o conjunto de dez romances conhecido como *Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, observando como o músico e escritor, a partir da apropriação parafrásica constrói uma obra que dialoga com reflexões e proposições estéticas iniciadas no campo literário, na Amazônia, por Dalcídio Jurandir, aprofundando as mesmas e criando uma voz poética própria, o que torna sua obra ainda um marco criativo da literatura cantada em língua portuguesa. Os romances utilizados neste estudo são *Chove nos campos de Cachoeira*, *Ponte do Galo* e *Primeira Manhã*. Também, pretende-se mostrar como o referido álbum permanece uma provocação de escuta pelas experimentações poéticas de inspiração rosiana, em que o regionalismo é transfigurado literariamente. Como referencial teórico será utilizado o estudo de Affonso Romano de Sant'Anna sobre apropriação paródica e apropriação parafrásica.

Palavras-chave:

Literatura Cantada. Amazônia. Narrativa.

1) Professor pesquisador, doutor em Literatura. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Pará.

Resumen:

Este trabajo se encuentra en el campo de los estudios interart, y busca realizar un estudio comparativo entre la narrativa escrita y la narrativa poética cantada, más específicamente, pretende hacer un paralelo comparativo entre el álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas, en sociedad con los poetas João Gomes y Antônio Moura, y el conjunto de diez novelas conocido como *El Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, observando cómo el músico y escritor, a partir de la apropiación de la paráfrasis, construye una obra que dialoga con reflexiones y propuestas estéticas iniciadas en el campo literario en la Amazonía por Dalcídio Jurandir, profundizando las mismas y creando su propia voz poética, lo que hace que su obra siga siendo un hito creativo en la literatura cantada en portugués. Las novelas utilizadas en este estudio son *Chove nos campos de Cachoeira*, *Ponte do Galo* e *Primeira Manhã*. El estudio también pretende mostrar cómo el citado álbum sigue siendo una provocación de escucha por los experimentos poéticos inspirados en la prosa rosada, en la qual el regionalismo se transfigura literariamente. Como marco teórico se utilizará el estudio de Afonso Romano de Sant'Anna sobre apropiación paródica y apropiación parafrásica.

Palabras-clave:

Literatura Cantada. Amazonía. Narrativa.

Introdução

Este trabalho se inscreve nos estudos interartes, mais especificamente será estudado o diálogo entre a literatura e a música, naquilo que se consagrou no Brasil como poesia cantada. E o objeto a ser analisado será o álbum *Tuyabaé Cuaá* (1987), de Walter Freitas. A observação inicial a ser feita é que literariamente a obra referida rasura as divisões de gênero em literatura, juntando o elemento dramático, lírico e narrativo, motivo pelo qual a mesma será chamada de literatura cantada.

Os estudos interartes que aproximam a literatura e a música já possuem um certo desenvolvimento em algumas regiões do país, mas se inicia a passos ainda tímidos na região norte do Brasil. Embora letristas/compositores já tenham recebido premiações literárias de nível nacional e internacional, uma visão ainda disciplinar tem feito muitos pesquisadores não atentarem para as diferentes linguagens em contato com a literatura.

O referido álbum de Walter Freitas já foi objeto de estudo de dissertações, artigos e ensaios no campo da musicologia e de outras áreas das ciências humanas, mas ainda não foi olhado com a devida atenção pelos estudiosos do campo da literatura. A pergunta que Edson Coelho faz no princípio do prefácio do livro *Dezmemórias*, uma das obras de dramaturgia do autor aqui pesquisado, mostra a importância de estudá-lo:

Quem conhece a obra de Walter Freitas? A resposta é certamente uma das mais injustas na arte contemporânea brasileira. Entretanto, basta *Tuyabaé Cuaá*, seu único CD lançado, para incluí-lo entre os mais radicais -senão o mais radical- de nossos compositores-poetas” (FREITAS, 2003).

Um estudo, fora do campo da literatura, que merece destaque, é o de Fábio Castro,

intitulado *Entre o mito e a fronteira* (2011), um trabalho de fôlego sobre as construções identitárias amazônicas na arte durante a década de oitenta em Belém. Mas não obstante a agudeza da análise sobre algumas composições do álbum de Walter Freitas, o pesquisador distancia o trabalho deste e de seus contemporâneos das obras da primeira geração modernista literária paraense. Nesse sentido, o presente trabalho é também uma tentativa de corrigir tal afirmativa, mostrando a estreita vinculação daquele álbum com o primeiro modernismo literário paraense, em especial com o Ciclo do extremo norte, conjunto de romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979).

1. Modernidade, tradição e Amazônia

Muitos artistas paraenses de diversas linguagens artísticas têm, desde os fins do século XIX, colocado em suas obras as marcas discursivas sobre a representação do ser amazônico. Essas marcas vêm juntamente com a necessidade de afirmar o caráter moderno das mesmas (FIGUEIREDO, 2001). Esse duplo movimento de afirmação identitária e afirmação do modernismo, a partir do século XX, é uma característica da arte latino-americana e amazônica, em que as representações de uma origem, de uma tradição atávica e de fronteira do capital na Amazônia se inserem. Desse modo, dualidades opositivas comuns nas chamadas sociedades modernas como tradição e novidade, popular e erudito e nativo e estrangeiro não são facilmente aplicáveis à realidade da América Latina, que, segundo Canclini faz parte de uma heterogeneidade multicultural agonística, em que uma modernização deficiente não significou o abandono de signos da tradição, nem uma ruptura radical com a antiga realidade colonial (CANCLINI, 1990, p. 74). Essa característica multitemporal da realidade latino-americana, em que o antigo se mescla ao novo, está presente nas obras de muitos

autores do nosso modernismo brasileiro, e está também presente na obra de Walter Freitas, mas a partir de um filtro inventivo radical, como será visto.

Na Amazônia, a questão da identidade tem se configurado em um tema profícuo, estando relacionada com as construções discursivas sobre a região. Tais construções estão presentes na obra de Walter Freitas, o que fez o músico e escritor ser citado como exemplo para o conceito de “moderna tradição amazônica”, pensado por Fabio Castro. No entanto, o estudo do ciclo romanesco dalcidiano me fez encontrar um problema no encaixe de Walter Freitas no quadro conceitual de Castro. Não se trata de afirmar que a obra de Freitas não possua as características apontadas pelo estudioso; trata-se apenas de mostrar que suas referências literárias o vinculam a uma tradição da qual o pesquisador diz estar a “moderna tradição amazônica” distante.

Segundo Castro, a identidade amazônica presente nas canções de Walter Freitas e outros por ele analisado em seu estudo, inscrever-se-iam, como já afirmado, na moderna tradição amazônica, que seria mais uma construção contemporânea do que uma origem identitária. Não há discordância quanto a está afirmação. No entanto, ao afirmar como marca dessa tradição uma consciência crítica de intelectuais e artistas que gerou a preocupação com a destruição da Amazônia em nome de sua utilização para o projeto moderno nacional, o estudioso diz que a Literatura seria responsável pela consagração da categoria “caboclo”, e

que, diferentemente das gerações modernistas anteriores, a geração que nos idos dos anos oitenta produziu arte não tinha como finalidade uma “aspiração à modernidade”, como supostamente possuiria a geração do nosso primeiro modernismo paraense (CASTRO, 2011, p. 31-32).

2. Dalcídio Jurandir: um romancista para além da fórmula cabocla

Se o discurso do caboclo, fruto do encontro euro-indígena como identidade amazônica parece estar presente na obra de autores como José Veríssimo, no século XIX, e de autores contemporâneos como Márcio Souza e João de Jesus Paes Loureiro, a leitura do Ciclo do extremo norte, de Dalcídio Jurandir, mostra que o autor não aderiu ao referido discurso, como afirma Castro ter sido comum na literatura. Na verdade, Dalcídio Jurandir foi crítico de fórmulas identitárias homogeneizantes, daí sua crítica, por exemplo, tanto à imagem de homem amazônico presente em *O voluntário*, de Inglês de Sousa², feita por meio do que Affonso Romano de Sant’Anna classificou de apropriação parodística (SANT’ANNA, 1991, p. 46), quanto ao cadinho brasileiro e racialmente democrático freyriano³.

No que diz respeito a esse primeiro modernismo aspirar à modernidade, como afirma Castro ser também característica do nosso primeiro modernismo, tal otimismo moderno em relação à Amazônia também não está no ciclo dalcidiano, como mostram diferentes estudos sobre a obra do autor.

2) A primeira pesquisadora a perceber a presença do texto inglesiano em Dalcídio Jurandir por meio da apropriação parodística foi Marli Furtado, em seu artigo *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: Vozes modernas na Amazônia Brasileira*, em que a pesquisadora mostra a colagem de uma passagem do conto *O voluntário* no romance dalcidiano *Primeira Manhã* (1967). Revista Brasileira de Literatura Comparada. Nº 25, 2014.

3) A crítica à formulação de democracia racial e mestiçagem em Gilberto Freyre feita por Dalcídio Jurandir foi objeto de estudo na tese *Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro e as Territorializações Afro-Amazônicas Urbanas (da Belle Époque à Década De Trinta)*, mais precisamente no capítulo O Modernismo entre Mestiçagem e Literatura Menor.

Ao contrário, Dalcídio Jurandir ironiza como o discurso moderno surge na Amazônia para atualizar antigas estruturas de desigualdade social, como fica claro nos romances *Marajó* (1947) e na passagem do primeiro romance de Dalcídio Jurandir, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941),

A cerca de arame farpado veio até perto do fundo das casas da rua das Palhas. Então, doutor Lustosa, alto e dominador, abraçando os que o rodeavam e admiravam, disse: [...] — Estão vendo o espetáculo? Vejam! Só a cerca de arame já dá uma idéia [*sic*] do que será o Bem Comum e de quanto Cachoeira vai lucrar. Está bonita a cerca. Já dá um aspecto de civilização, não acham? Já lembra as granjas americanas... [...] A tabuleta apareceu com as letras bonitas, o nome bem 279 desenhado, e aquele dedo esticado, que era uma curiosidade para os moleques de Cachoeira. Estava demarcada a patriótica propriedade Bem Comum. O povo também não decifrava quase nada desse nome (JURANDIR, 1941, p. 278-279).

A ironia presente na passagem diz respeito à propriedade Bem Comum, cercamento de uma área dos campos do *Marajó*, que, sob o verniz modernizante de elevar a vila de Cachoeira à condição de cidade, privaria o povo de uma área antes de uso coletivo. A leitura dos dois primeiros romances de Jurandir nos mostra, portanto, que não se aplica a ele a afirmação de uma aspiração à modernidade.

Ao contrário de diferenciar-se desse modernismo, como no *Entre o mito e a fronteira* é afirmado ser marca dos artistas da década de oitenta em Belém, a obra de Walter Freitas possui uma estreita relação com o primeiro modernismo amazônico, em especial com o ciclo dalcidiano. As origens da descoberta dessa ligação demandam

um recuo temporal. É o que passamos a ler abaixo.

3. *Tuayabaé Cuaá: uma literatura cantada contemporânea*

Há mais de quinze anos eu encontrava em sua casa aquele que, para mim, na época, era o limite máximo em termos criativos na MPB Amazônica. Eu iniciava uma busca por referenciais regionais para a poesia cantada. Meu interesse em entrevistar Walter Freitas se deu pelo impacto da audição do álbum *Tuayabaé Cuaá*. Mais tarde descobriria que não havia sido somente eu que havia sido impactado pela referida obra; músicos pesquisadores já se debruçavam sobre esse álbum.

Eu era ainda um jovem aspirante a pesquisador e estava tentando entender mais a fundo o trabalho poético cantado de Freitas. Da longa conversa que tivemos, uma resposta eu não esqueço. Foi quando eu perguntei quais seriam as suas influências literárias. Ele pacientemente me respondeu que havia duas principais: Guimarães Rosa e Dalcídio Jurandir. O diálogo com aquilo que Candido chamou de transfiguração regionalista rosiana (CANDIDO, 1989, p. 206), era algo que eu já havia notado pela recriação do falar amazônico em termos poéticos, mas a influência de Dalcídio Jurandir, de quem eu já havia lido *Chove nos campos de cachoeira*, não me parecia clara, a não ser pelo motivo amazônico das letras.

Envergonhado por não ter percebido a referência, e sem querer incomodar demais o artista, eu fiquei com a aquela resposta atravessada em mim por muito tempo. Dez anos depois, eu faria meu doutorado estudando a obra *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, o que me fez querer ler todo o Ciclo do Extremo Norte. Foi então que aquela resposta de Walter

Freitas ficou clara, pois percebi ser aquele álbum um trabalho de literatura cantada contemporânea, em que há o uso da técnica da apropriação, e é essa uma das percepções que compartilho com os leitores neste trabalho.

4. Apropriação parafrásica em Walter Freitas

A ligação de Walter Freitas com o nosso primeiro modernismo já me era perceptível pelo fato de o escritor e músico ter musicado no *Tuyabaé Cuaá a Oração da cabra preta*, presente no livro *Batuque* (1939), de Bruno de Menezes, e que havia, com pequenas variações, sido anteriormente coletada por Mário de Andrade para o livro *Música de feitiçaria do Brasil* (1933). Mas após ler todo o Ciclo do extremo norte, percebi que Walter Freitas havia também colocado várias passagens e imagens poéticas do ciclo dalcidiano em suas composições. Conforme mostrado na primeira nota explicativa deste trabalho, Dalcídio Jurandir já havia utilizado o recurso da apropriação, mas para fins paródicos e questionadores da identidade amazônica. Walter Freitas vai também trabalhar com a apropriação, mas com fins parafrásicos.

A técnica utilizada pelo músico e escritor se enquadra naquilo que Affonso Romano de Sant'Anna chamou de *apropriação parafrásica* (1991, p. 54), tendo sido antes utilizada na literatura brasileira por Jorge de Lima, em seu *A Invenção de Orfeu*. Segundo Sant'Anna, "ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual" (SANT'ANNA, 1991, p. 56). É possível perceber, portanto, que o recurso utilizado liga o trabalho de Freitas ao texto dalcidiano. Vejamos alguns exemplos de apropriação parafrásica nas composições do *Tuyabaé Cuaá*.

Na composição *Janataíra* temos o verso "não, mãe do rio, não vai embora com as tuas águas, com as tuas águas". Este verso na verdade é parte do romance dalcidiano *Ponte do Galo* (1971) (JURANDIR, 1971, p. 56). Nas linhas dos parágrafos do romancista transformadas em verso cantado já há o risco da modernidade sobre os rios da Amazônia. Vemos, portanto, que a preocupação com a transformação da Amazônia em ruína já estava presente no primeiro modernismo paraense por meio da obra de Dalcídio Jurandir. Outra apropriação parafrásica do mesmo romance, está na canção *Fruta Rachada*. A expressão "mas se asserene, se asserene", na referida canção, e o próprio título dialogam com esta passagem em que está o protagonista Alfredo

Enum repente a boca-de-abio largase, lhe acena, adeus, correu nem bem sumiu voltou com a saia em cima, como uma bandeja, cheia de maracujás. Os dentes de fora rosto dela aquele beijo gomudo, os dentes falando mais que as palavras, a face de quem agora mesmo apanhou sol, e suada num se dar tão mansinho que ao sobressaltado ia acudindo: mas se asserene se asserene. Que se asserenaram, ela, calada, lhe abria o maracujá lhe dando na boca. (JURANDIR, 1971, p. 71).

Castro guia sua análise orientado pelo libreto presente no álbum de Freitas (CASTRO, 2011, p. 59-62), sem fazer alusão ao fato de o autor ter se apropriado do motivo dalcidiano da fruta como elemento erótico, o que aparece em diferentes romances do referido ciclo romanesco. A partir do texto de Dalcídio Jurandir, Freitas cria seu próprio texto poético.

Quando a apropriação não se dá pelo texto em si, se dá pelas imagens. A primeira imagem dalcidiana encontrada nas composições de *Tuyabaé Cuaá*, e que chamou minha atenção sobre o diálogo da obra

de Walter Freitas com o texto do romancista marajoara foi *Igaçaba*, que me esclareceu sobre a relação do título da canção com o início do texto, “cuia leva a vela/acha o nosso mor’to”. O trecho faz remissão a uma passagem do romance *Marajó* (1947),

As velhas aconselharam a vela de cera dentro de uma cuia que flutuou no rio. Onde parasse, ali estava o corpo do afogado. As montarias vêm e vão com a noite caindo. [...] Uma hora depois, acima do caranãzal, Ramiro sente um peso na tarrafa, quer saltar n’água, mergulhar. [...] — Tás doido, Ramiro. Olha piranha. [...] A montaria avança, Ramiro joga a tarrafa, outras tarrafas se espalham no rio e Ormindá ouve o xoá! da lúgubre tarrafeação, sentada com outras mulheres na beira (JURANDIR, p. 328, 2008).

No referido romance, *Gaçaba* ou *Igaçaba* é um vaqueiro que cai no rio e é devorado pelas piranhas, sendo utilizada a vela na cuia como recurso para encontrar o morto. Mais tarde descobriria que Walter Freitas, que também é dramaturgo e ator, havia adaptado o romance para o teatro. Na canção, ele se vale desse motivo das pessoas que desaparecem no fundo dos rios para criar a sua narrativa cantada, tendo como protagonista o encantado Urutá. Percebe-se, portanto, que a apropriação parafrásica se dá juntamente com uma intensificação das imagens poéticas amazônicas dalcidianas.

5. A literatura cantada de Walter Freitas

Segundo Marcos Napolitano, a sigla MPB é termo guarda-chuva, mais que um estilo musical, e está ligada a uma sociedade urbana, marcada por um mercado cultural massificado. Percebemos também que a MPB em seus motivos poéticos se apropriou do popular enquanto cultura su-

balterna, mas não coincide com essa produção (NAPOLITANO, 2007, 06). Mas se pudéssemos afirmar uma característica dessa MPB, ainda que se trate de um termo guarda-chuva, poderíamos dizer que o trabalho poético com a letra seria uma dessas marcas. Mas há um diferencial entre o texto poético escrito e o cantado da MPB, que, segundo Tatit, seria uma proximidade com a coloquialidade. Desse modo, a canção conseguiria captar conteúdos apenas sugeridos pela letra. Para o músico e teórico, “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 09). Essa característica, em que, segundo o estudioso, a fala coloquial sobrevive dentro do canto, e que consagrou grandes cancionistas na MPB, está presente em dois marcos da canção amazônica: Waldemar Henrique, e Paulo André e Ruy Paranatiga Barata, mas não foi esse o caminho escolhido por Freitas, pois em *Tuyabaé Cuaá* temos um narrador/eu poético que canta distante do canto que dialoga com a fala que Tatit afirma ser marca da chamada MPB. Em Freitas temos uma reinvenção poética da fala popular amazônica, aliada a uma música complexa, que cria um efeito de estranhamento. Vejamos agora os elementos desse estranhamento que torna a obra distanciada de outras produções da tradicional poesia cantada da MPB.

6. Vozes amazônicas transfiguradas

Com relação à interação entre letra e música na canção de Walter Freitas, é interessante observar que, diferentemente da poética de Waldemar Henrique, há uma submissão da letra à música que não se limita apenas o seu encaixe na melodia, pois a própria palavra interage com a música como uma espécie de instrumento, chegando a se tornar aquilo que Schafer denomina

de objeto sonoro (SCHAFFER, 1991, p 177), em que a qualidade sonora da palavra é explorada musicalmente. Além disso, o modo como o músico executa as canções se distancia do falar coloquial. No entanto, não quer dizer com isso que a palavra seja desmerecida na obra desse artista, como poderia parecer a uma primeira apreciação dessa afirmativa. Ao contrário, a presença de dois grandes poetas nesse álbum, João Gomes e Antônio Moura, e a própria trajetória literária de W. Freitas, denunciam uma grande ligação com a palavra. O trabalho linguístico e imagético apontam para uma obra complexamente elaborada no que diz respeito à enunciação lírica. Nesse sentido, é possível afirmar que no álbum ora estudado, diferentemente do que aconteceu com a passagem do texto literário do papel para o canto, desde de Vinícius de Moraes, a literatura cantada de Walter Freitas não significou uma transparência comunicacional coloquial. Assim, o trabalho poético e linguístico de Walter Freitas e seus parceiros faz com que, diferentemente da poesia cantada em geral na MPB, o ouvinte tenha que lançar mão do libreto explicativo do encarte, o que torna sua obra híbrida, pois sua fruição se torna auditiva mas também de leitura escrita.

No que diz respeito à recriação poética de um falar amazônico, que tem como fonte de pesquisa o ciclo dalcidiano, vemos uma influência de Guimarães Rosa, que imortalizou o sertão de Minas Gerais com uma escrita que misturava uma fala sertaneja reelaborada poeticamente, com uma profunda reflexão sobre a existência humana. Um exemplo dessas recriações poéticas, em que se destaca, por exemplo, os neologismos está na canção *Tiã Tiã Tiã*. Ela começa com o verso em língua espanhola *Soy brasileño lindo*. Este verso poderia caracterizar uma contradição, pois o sujeito poético se proclama brasileiro, no entanto, o faz na língua que expressa a cultura da maioria de seus países vizinhos. Os elementos representati-

vos da cultura latina e caribenha são mostrados por meio de Neologismos:

Toco tambor' / Também toContigo mam-Burocô / *RumBoleroLero tango e agogô* / ChulambaD'Angola conga nagô nagô/ Burundum /.../ 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 / Badauê (FREITAS; GOMES, 1987).

Aqui temos o tambor, instrumento importantíssimo para a estética musical caribenha e amazônica, com uma forte influência das civilizações africanas. A presença dos estilos musicais mambo, bolero, tango, lambada e merengue, do Rum (bebida dos marinheiros), Rumba e de um país caribenho, Jamaica, também representam a cultura caribenha em meio à cultura amazônica.

Essa multiplicidade de signos de diferentes territórios e temporalidades ao mesmo tempo que se distancia da composição da essencialidade cabocla euro-indígena, se aproxima da perspectiva identitária presente no ciclo dalcidiano. Chama atenção, além da diversidade de ritmos, a construção sonora proporcionada pelos neologismos e seus emaranhados culturais. Esses emaranhados parecem reforçar ou afirmar o caráter híbrido da cultura amazônica. São na verdade manifestação do hibridismo cultural transnacional, como é possível perceber no verso *RumBoleroLero tango e agogô*, ao misturar as palavras Rum, Rumba, Bolero e a expressão Lerolero com o tango e o agogô no mesmo verso.

Além de João Gomes, parceiro em quatro canções do álbum estudado, outro poeta que merece destaque nesse disco é o já referido Antônio Moura. Apesar de se tratar de dois autores diferentes, a convivência e consciência do projeto lítero-musical de

Walter Freitas os fez incorporarem e se afinarem com a linguagem do compositor, dando unidade a essa enunciação poética amazônica nascida da recriação das falas dos habitantes do universo amazônico.

Poderíamos dizer que se trata de uma poesia narrativa ou uma narrativa poética. A rasura entre gêneros literários e entre linguagens artísticas torna possível afirmar de que se trata na maioria das vezes de uma épica polifônica profundamente lírica. O lírico aqui representa um trabalho com uma linguagem que se distancia da fala comum da prosa, pelo trabalho com neologismos como em “urucurumim”, com metáforas como em “afogava a tarde no xibiu”, pelas aliterações e assonâncias “Jurandir ‘remando, juro im mim quë a mata/ Së abriu de toda apois ter’da pena dele”. Nestes últimos versos o próprio romancista marajoara é sugerido como personagem. Estes, dentre outros recursos, são utilizados de tal maneira, que o entendimento do texto chega a depender das referidas notas presentes no encarte do álbum.

Ainda com relação à recriação dessa fala amazônica, temos, por exemplo, o R vibrante marcado pela grafia ‘r e o trema (¨) para marcar a força vocálica que dá um pouco mais de intensidade às semivogais, marcando uma fala da região do baixo Tocantins. Com relação aos recursos da melodia poética moderna temos o constante uso de aliterações e paronomásias, que emprestam mais musicalidade à linguagem. Podemos dar como exemplos o uso de consoantes repetidas ou de sonoridades consonantais próximas.

cuia **leva** a **vela**
acha o nosso mor’**to**
pulo breu da noite
pula prata dos **peixes** do mar’

Pelos recursos criativos acima citados, e decantados vinte e quatro anos desde seu lançamento, e dez anos desde a leitura de

Castro, é possível afirmar que o álbum *Tuyabaé Cuaá* não inventou novas tradições, como afirmou o estudioso; ao contrário, permaneceu um corte na tradição da canção amazônica, talvez ainda não superado. Sua vinculação com a poética dalcidiana o diferencia dos outros textos poéticos analisados em *Entre o mito e a fronteira*, no que diz respeito a um suposto distanciamento em relação ao primeiro modernismo paraense. Assim como Dalcídio Jurandir não fez concessão para ser lido, Walter Freitas não fez concessão para ser ouvido/lido, escapando da fórmula da estilização dos ritmos e da poesia popular, como alguns de seus contemporâneos. A diferença entre *Tuyabaé Cuaá* e as demais produções contemporâneas está relacionada àquilo que Roland Barthes chamou de fruição,

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21).

Podemos perceber, então, que para o autor não há movimento de síntese entre a fricção e o prazer, pois aquele se torna sempre um movimento de violência e de corte sobre este. Acreditamos que a intenção de fruição foi o que esteve na base da criação da obra *Tuyabaé Cuaá*, em que o autor partiu de uma tradição modernista paraense, mas estabelecendo ali um corte radical. Esse corte está relacionado a obras a que o referido autor chamou de texto-limite e que neste trabalho, para nos referirmos a *Tuyabaé Cuaá*, chamamos de obra-limite.

Conclusão

A obra moderna de Walter Freitas se diferencia das marcas comuns à poesia

cantada MPB, configurando-se, portanto, como obra-limite. A busca do novo é um movimento presente em seu processo criacional. No entanto, apesar de ir ao encontro da teoria barthesiana sobre o novo na linguagem artística moderna, a obra de Walter Freitas vai apresentar um diferencial fundamental, porque essa fuga radical para frente, na direção do Novo, é simultânea a um movimento de recriação de uma tradição de memória que enxerga uma diversidade de vozes silenciadas e uma realidade em constante movimento, percebendo a cultura como a constante ação de várias forças interagindo e se recriando. Por ter essa característica, Walter Freitas, partindo de um caminho iniciado por Dalcídio Jurandir, mas encontrando o seu próprio, continua sendo um marco e um corte na literatura cantada amazônica.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. Perspectiva: 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *La modernidad después de la posmodernidad*. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *A Nova Narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CASTRO, Fábio. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001;
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: EDUFPA, 2008.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1991.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. São Paulo: Martins; Rio de Janeiro: INL, 1971.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. Belém: Marques Editora, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. 1980, p. 150-164.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará*. Falta ano. p. 52.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4 ed. Ática: São Paulo, 1991.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 1991, p 177.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. 2.ed. São Paulo, Edusp, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 40.
- FURTADO, Marli. *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: Vozes modernas na Amazônia Brasileira*. In. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Nº 25, 2014.
- FREITAS, Walter. *CD Tuyabaé Cuaá*. Rio de Janeiro: Selo Outros Brasis, 1987.
- FREITAS, Walter. *Dezmemórias: pelos 10 anos de morte de Chico Mendes*, 2003.