



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

## "TUM TÁ TÁ!": UMA BREVE ANÁLISE DA COSMOVISÃO MUSICAL DE WALTER FREITAS COMO TRADUTOR DE UM "IMAGINÁRIO AMAZÔNICO"

*É preciso reagrupar saberes  
para buscar a compreensão do universo  
(Edgar Morin)*

Este artigo tem como foco uma breve análise da composição musical do artista e compositor amazônico Walter Freitas; e tem como ponto central uma de suas canções chamada *Tum Tá Tá*. Se trata aqui, ainda, de uma leitura inicial e que se centra na possibilidade de problematizarmos uma produção e criação artística desterritorializada, “uma linha de fuga”, fazendo uso de um conceito de Gilles Deleuze. Aqui, fuga de “scripts” pré-estabelecidos como de uma música regional, categoria que entendemos como redutora e mesmo silenciadora da pluralidade e riqueza de trânsitos culturais que atravessam os diferentes lugares e suas gentes. E também de uma língua e uma música acontecendo em um *devoir-sonoro*<sup>1</sup>.

Percebemos Walter Freitas como um tradutor cultural do imaginário amazônico. A canção aqui a ser analisada, *Tum Tá Tá*, não é uma síntese da obra desse compositor e artista de família acreana, que se mudou com a família, ainda criança, pra capital do Estado do Pará em Belém, “pras bandas lá da Mucajá”<sup>2</sup>. Acreditamos ser possível através dessa composição (letra e música) nos aproximarmos de sua produção musical como espaço de encontro e tradução de saberes, sua música como ambiente de deslocamento, de variação, de estabelecimento de novos espaços que também rompem com a ideia de identidade ou representação, por isso, o uso do termo deleuziano “linha de fuga”. Um espaço de transvaloração dos saberes, saberes que

<sup>1</sup> Fazemos uso e apropriação do conceito de Devir em Gilles Deleuze no sentido de encontro e criação de novos territórios.

<sup>2</sup> Mucajá: antigo nome do bairro da Sacramento na periferia da cidade de Belém do Pará e aqui trecho da letra de *Tum Tá Tá*.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

ganham valor literário na criação de Walter Freitas que não faz apenas uma transcrição da fala e do linguajar caboclo, mas sim, recria sons e significados.

Freitas não busca representar, mas sim deslocar para o dizer de outra forma, sem precisar oferecer explicações, assim como vamos ousadamente se apropriar da letra dessa canção para uma breve análise dialogando principalmente com Bakhtin (1987), Deleuze (2001) e Eliade (2002) na ruptura da oposição entre erudito e popular, na ideia de diferença, na transvaloração dos saberes e no conceito deleuziano de devir; e na subjetividade que aparece nas narrativas africanas e indígenas que rompem com a ideia de natureza separada do ser humano.

O que nos instiga a investigar a composição de Walter Freitas reside na habilidade que este autor possui de recriar com uma visão de dentro pra fora, para além daquilo que se impôs como saber universal/padronizado (de fora pra dentro). Freitas escapa do discurso do subalterno, do colonizado ou de um viés também chamado de amazonialista que retrata os lugares como exóticos ou previamente dado.

Encontramos na composição de Freitas, a força e a potência criativa de dentro pra fora, daquilo que escapa de narrativas nacionais ou locais e redutoras. Com efeito, *Tum tá tá* desterritorializa os espaços, escapa do oficial, não pede permissão pra acontecer. Como o próprio Freitas afirma, sobre o que pensa também dos processos de criação que surgem da chamada cultura popular: "as pessoas se organizam e não precisam de instituição que venha dizer como fazer" (FREITAS, 1998).

Walter Freitas é um artista de suas vivências na cidade de Belém e que nos permite, com sua criação, observar a chamada "cultura popular" como espaço de reelaboração de sentidos, daquilo que surge nos bairros, nas comunidades sem legitimação da igreja ou do Estado, e que, no entanto, se nutre e se reinventa também do instituído oficialmente.

Aqui um exemplo desta reelaboração de sentidos e manifestações culturais que surgem para além de um suposto "controle" mantido pelas



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

instituições oficiais, em Belém do Pará, na festa do Círio de Nazaré<sup>3</sup>, que acontece há mais de 200 anos, o fenômeno da chamada Corda do Círio<sup>4</sup> há séculos “fugiu do controle” da igreja católica desde sua inserção em 1855.

De acordo com fontes pesquisadas, a corda foi introduzida na Procissão do Círio de 1855. Nesse ano, a procissão foi conduzida em meio à forte tempestade que alagou boa parte das ruas onde ocorria seu percurso. Em uma dessas ruas, o carro de bois que puxava a berlinda atolou, e membros da Diretoria da Irmandade de Nazaré tiveram a ideia de arranjar uma grande corda, emprestada às pressas por um comerciante local, para que os fiéis que acompanhavam o cortejo pudessem puxar a berlinda de seu atoleiro. Durante vinte e oito anos, ou seja, do Círio do ano de 1856 ao Círio de 1884, a corda fez parte da procissão como item indispensável no ato de puxar o veículo condutor da Santa e sua berlinda em várias situações de atoleiro (ALMEIDA, 2014 p.04).

Mesmo hoje, há um contínuo debate acerca da permanência ou da necessidade de se retirar a corda da procissão religiosa que ocorre todos os anos na cidade de Belém no segundo domingo do mês de outubro.

A igreja de maneira controversa nunca aceitou a corda do Círio propriamente, ao mesmo tempo, nunca mais pôde retirá-la da procissão que ao longo dos anos foi ‘apropriada’ pela comunidade paraense que convive dialeticamente na procissão com o sagrado e o profano, o oficial e o não-oficial, o erudito e o popular, não mais separados de forma antagônica, mas resignificados.

Desta forma, nos apoiamos no que Marlise Borges chamou de “uma tradução verbo-visual sonora na Amazônia”<sup>5</sup>. Dos quintais das casas, das ruas e cenas da periferia da capital paraense, onde cresceu e viveu boa parte de

<sup>3</sup> Realizado em Belém do Pará há mais de dois séculos, o Círio de Nazaré é uma das maiores procissões católicas do Brasil e do mundo. Reúne, anualmente, cerca de dois milhões de romeiros numa caminhada de fé pelas ruas da capital do Estado em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, a mãe de Jesus.

<sup>4</sup> “Ir na corda” é considerado um dos maiores atos de fé e devoção à Mãe de Jesus. Nos últimos anos, o ícone que tem 400 metros de comprimento e duas polegadas de diâmetro tem sido fabricado em Santa Catarina e é doada por um devoto anônimo.

<sup>5</sup> Marlise Borges - Dissertação de Mestrado “Do Registro ao Documentário: Uma Tradução Verbo-Visual Sonora na Amazônia” (2009)



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

sua infância e juventude, Freitas transfigura tudo isso pra nos falar de memória e de um hibridismo que se apresenta também no vocabulário do autor que faz uso do português, de vocabulário indígena e caboclo mesclados, ganhando assim, novos sentidos e significados. Abaixo a letra da canção que analisamos em seguida.

Tum -Tá –Tá (Walter Freitas)

*Ei Neném! São rãs e sapos no quintal vazio  
Ei Neném! São chuvas finas na beira do rio  
Um bicho brabo nas brenha pras bandas lá da Mucajá  
Neném, a ginga das égua na noite preta  
Tum Tá Tá*

*E é tanto terço no roxo do frio  
Tum Tá Tá! São sete embalos na rede navio  
Um tiro longe que fere pras bandas lá da Mucajá  
Neném teus filhos no mundo na noite preta  
Tum Tá Tá ah ah ah ah aha ah ah ah*

*Mata de mata que na barra de tua saia, menina, mãe d'água aguou  
Terra de terra que na mata de teu cabelo  
Rescende cheiro-cheiroso, chuva, funga que fungou  
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*

*Um pau-de-arara, silêncio, pras bandas lá da Mucajá  
Tum tá tá morto matado na noite preta  
Tum tá tá adeus quem dera!  
Velas ai marés  
Ei Neném, rio Acre e o mundo  
À igarités*

*Preta tu não tem medo  
Tu não tem guia manicoré  
Flor flor dos aramados  
Ferpa farpado seu coroné  
Tum tá tá Tum tá ah  
Tum tá tá Tum tá ah  
Tum tá tá!*



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

Na letra de Tum Tá Tá, temos a narrativa de um evento trágico na vida do compositor, evento que Freitas usa como “motor” de sua criação, a perda do irmão em um acidente, que morre com um tiro de uma arma com a qual brincava no quintal de casa. A partir daí, a imaginação do autor na letra dessa canção nos leva a uma imersão em um imaginário que reúne elementos de lendas e saberes afro-indígenas que seguem vivos no imaginário das gentes e lugares, mas que acabam reduzidos à categorias inferiorizantes e assim enquadrados como saber/cultura “popular”.

Importante ressaltar aqui que Tum Tá Tá estabelece uma ruptura com o paradigma *popular-erudito*, aqui uma característica marcante desse imaginário que Freitas nos apresenta, nele os seres vivos, independentemente de quem sejam (humanos e animais) não serão objetificados numa separação entre homem e natureza; e nem serão retratados como parte de um cenário que os invisibiliza, mas sim, vão desempenhar um protagonismo que nos convida a perceber outra relação entre aquilo que entendemos como natureza, como algo separado de nós, a ser contemplado apenas como uma representação de um mundo dado.

Nesse sentido, se trata então de uma ontologia em que “*rãs e sapos no quintal vazio*” e “*chuvas finas na beira do rio*” ganham novos sentidos. O quintal não é apenas uma extensão do terreno da casa, mas um lugar simbólico de um imaginário onde o batuque “*tum tá tá*” acontece como parte de uma relação com o sagrado. O quintal é lugar da música, lugar de encontro e da prática de saberes ancestrais. É o lugar da festa, do ensaio de Boi Bumbá<sup>6</sup>, do terreiro de Umbanda<sup>7</sup> e que nessa canção é o espaço onde Dona Neném (mãe de Walter Freitas) pressente a morte do filho “*no quintal vazio*”.

<sup>6</sup> | Dança do folclore popular brasileiro, com personagens humanos e animais fantásticos, que giram em torno de uma lenda sobre a morte e ressurreição de um boi.

<sup>7</sup> A Umbanda é uma religião inserida na religiosidade cultural brasileira. A Umbanda é estruturada, moralmente, em 3 princípios: *fraternidade, caridade e respeito ao próximo*.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

Além da melancolia, o medo é outro elemento que aparece neste imaginário, o medo da “noite preta” e de “um bicho brabo nas brenha pras bandas lá da Mucajá” porque à noite, o perigo e a preocupação da mãe Dona Neném tende a aumentar. Com a chegada da noite, Dona Neném teme pelos filhos quando reza “é tanto terço no roxo do frio” e deita na rede pra aguardar preocupada “são sete embalos na rede navio”. Dona Neném não dorme enquanto os filhos não chegam.

Na sequência, “um tiro longe que fere pras bandas lá da Mucajá” anuncia a morte do filho “Neném, teus filhos no mundo na noite preta”. No trecho seguinte, ocorre uma mudança no ritmo da canção que se altera como símbolo de um ápice de passagem da vida para a morte, um momento trágico<sup>8</sup>. Assim, “a noite preta” teria levado embora o filho de Neném como se fosse um encanto, um rapto, uma captura, se morre e renasce também. Vida e morte se encontram na beira do rio na “noite preta”, o encanto (vida) e desencanto (morte do filho). A noite não é somente morte, é também vida, é força imanente, potência (no conceito nietzschiano) tão forte quanto a luz do dia, pois na “noite preta” muita coisa acontece, o mundo se transforma, “homem vira bicho”, “bicho vira homem” como no trecho abaixo em que podemos inferir a referência do compositor a mitos e lendas como do boto<sup>9</sup> e da mãe d’água<sup>10</sup>, seres da floresta que na “noite preta” encantam e levam os encantados pra um

<sup>8</sup> O Nascimento da Tragédia, Friedrich Nietzsche, 1866.

<sup>9</sup> Lenda do Boto De acordo com a lenda, um boto cor-de-rosa sai dos rios amazônicos nas noites de festa junina. Com um poder especial, consegue se transformar num lindo, alto e forte jovem vestido com roupa social branca. Ele usa um chapéu branco para encobrir o rosto e disfarçar o nariz grande. Vai a festas e bailes noturnos em busca de jovens mulheres bonitas. Com seu jeito galanteador e falante, o boto aproxima-se das jovens desacompanhadas, seduzindo-as. Logo após, consegue convencer as mulheres para um passeio no fundo do rio, local onde costuma engravidá-las. Na manhã seguinte volta a se transformar no boto.

<sup>10</sup> **Iara** ou **Uiara**, também referida como “**Mãe d’água**”, é uma entidade do folclore brasileiro de uma beleza fascinante. Por ser uma sereia, enfeitiça os homens facilmente por ter a metade superior de seu corpo com formato de uma linda e sedutora mulher. Já a parte inferior do seu corpo em formato de peixe não é muito notada, por estar submersa em água. Assim não há quem resista a sua belíssima face e suas doces canções mágicas.



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

---

outro mundo, ou como no caso do boto que engravida a moça ali na beira do rio:

*Mata de mata que na barra de tua saia, menina, mãe d'água aguou  
Terra de terra que na mata de teu cabelo  
Rescende cheiro-cheiroso, chuva, funga que fungou  
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*

Ainda em relação à mudança de ritmo, entendemos esse trecho como uma ruptura com a melancolia e o sentimento de morte. Há aqui uma perceptível diferença entre as estrofes iniciais que são executadas em um dedilhado de violão e que passam nesse trecho para um ritmo acelerado e com um toque rápido em todas as cordas.

Na sequência, o dedilhado volta, recuperando assim o tom mais melancólico com “*um pau-de-arara, silêncio pras bandas lá da Mucajá*” e “*Tum-tá tá morto, matado na noite preta*”. Vale ressaltar a relação com a morte, digamos, nesta composição, não está apenas ligado a uma transcendência entre o mundo dos vivos e dos mortos, mas também de “passagens perigosas” em que a morte definitiva é apenas um êxtase sem volta, um “sono eterno”(ELIADE, 1988) de referências de trânsitos entre dois mundos.

Também podemos inferir aqui, a partir da experiência trágica de perder um irmão tão jovem, a ideia de que aquele que se foi, diz “*adeus quem dera, velas ai marés*”, como a embarcação que vai pelos rios “*rio Acre e o mundo à igarités*”. Supera-se assim a ideia de finitude da morte em oposição à vida, pela ideia de relação, de fluxo, de movimento, de passagem, de travessia.

Nesse sentido, não há mais medo da morte como um fim, mas uma relação de passagem e o som onomatopéico dos tambores “*Tum-tá-tá, Tum-tá-ah...*” também sinalizam essa passagem, uma passagem para o “centro do mundo” que anunciava aos pajés ancestrais o momento de concentração com o mundo espiritual, caminho a ser percorrido nos rituais (ELIADE, 2002). Em



x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”

outro trecho essa ideia é reforçada: “*preta tu não tem medo, tu não tem guia manicoré*”. Mesmo sem proteção “*guia manicoré*”, apesar dos espinhos e farpas, não há o que temer: “*flor, flor dos aramados, ferpa farpado, seu coroné*” e a canção termina com o canto repetido do mesmo som onomatopéico que imita o batuque de tambores que anunciam a passagem para uma outra condição, outra existência que assim como o irmão “morto, matado na noite preta”, eventualmente todos nós passaremos: “*Tum-tá-tá, tum-tá-ah!!! Tum-tá-tá, tum-tá-ah!!! Tum-tá-tá, tum-tá-ah!!! Tum-tá-tá, tum-tá-ah!!! Tum-tá-tá!!!*”

Assim, nos apropriamos da composição *Tum-Tá-Tá* como um *devir-sonoro* na perspectiva deleuziana porque Walter Freitas desloca língua, som e imagens para espaços de movimento que vão além da simples reprodução do falar caboclo, foge da representação e da ideia de uma essência. Trabalha a variação de conceitos, ressignifica-os. Explora a potência daquele percebido como menor, minoria, subalterno, etc. Isso porque desenvolve seu trabalho no campo da diferença, da variação, da substância, do devir e longe das essências se aproxima de outra proposta ontológica.

Entendemos assim que Walter Freitas nos apresenta uma cosmovisão musical e mais que um tradutor de um “imaginário amazônico”, o artista nos convida a deslocar gentes e lugares de olhares redutores e consequentemente silenciadores de vozes, de cantos e não mais de diferentes culturas, mas de culturas da diferença.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier Amorin. **A corda como espaço de tensões e significações na festa de Nazaré em Belém do Pará.** Ivone Maria Xavier Amorin de Almeida. Fenix - Revista de História e Estudos Culturais; Vol. 11 Ano XI, nº 2. UNAMA, 2014.





x Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental  
VIII Colóquio Internacional "As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia"

BAHKTHIN, Mikhail, **A cultura popular na idade média e no renascimento no contexto de François Rabelais** / Mikhail Bahkthin. São Paulo: HUCITEC; Editora de Brasília, 1987.

BORGES, Marlise. **Do registro ao documentário: uma tradução verbo-visual-sonora na Amazônia**. Dissertação de Mestrado em Semiótica e Comunicação. PUC-SP, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade, ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Gilles Deleuze. São Paulo, Editora 32, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Gilles Deleuze. São Paulo, Editora 34, 1997.

ELIADE, Micea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Extase**. Micea Eliade. – Martins Fontes, Editora, 1998.

FREITAS, Walter. **Dezmemórias: pelos dez anos da morte de Chico Mendes**. Walter Freitas. Belém, IAP, 2003.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Edgar Morin. Instituto Piaget, 1991.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993

## **OUTRAS REFERÊNCIAS**

Site do Cirio de Nazaré

<http://www.ciriodenazare.com.br/porta/simbolos.php>

Site Infoescola:

<http://www.infoescola.com/folclore/iara/>

<http://www.infoescola.com/folclore/a-lenda-do-boto/>

JORNAL, A Província do Pará, 1998.

JORNAL, O Liberal - Entrevista ao Caderno 2, 1998.