



A Semiosfera Amazônica, Heterogênea, de Walter Freitas¹

Marlize Borges de LIMA²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Resumo

Walter Freitas é um artista multifacetado, cujo trabalho artístico perpassa as linguagens da música, da literatura e do teatro. Neste artigo, o que está em questão é a forma, o estilo e a linguagem cabocla que o autor utiliza em suas obras, para falar de uma Amazônia extremamente heterogênea. Segundo a Semiótica da Cultura, trata-se de Operações Tradutórias, o que Freitas realiza, ao criar, re-criar e introduzir neologismos nos (já existentes) sons e fonemas amazônicos. Desta maneira ele estabelece uma nova linguagem, que se faz presente em seu espaço semiótico, em sua Semiosfera Amazônica.

Palavras-chave: Linguagem Cabocla; Operações Tradutórias; Semiosfera Amazônica.

1- O “Caboclês” de Walter Freitas: por uma Literatura Amazônica!

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, p. 45).

¹ Trabalho apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 01 a 03 de maio de 2014.

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – professora e coordenadora do curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, da Faculdade Pan Amazônica – FAPAN - email: marlise_b@yahoo.com.br;



A Amazônia Legal³, 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, p. 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, p. 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 por que 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.

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, p. 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.

³ 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, p. 57).



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, p. 50).

Quando se lança em uma proposta artística diferenciada, Walter Freitas vai falar de uma Amazônia muito ampla⁴. 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, p. 15).

E como ele faz isso? Simplesmente criando e re-criando, costurando, rearranjando e introduzindo neologismos nos (já existentes) sons e fonemas amazônicos. É assim que ele tenta homogeneizar a Amazônia, 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.

⁴ A Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terrado-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, p. 95).



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, p. 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, p.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, p. 48).

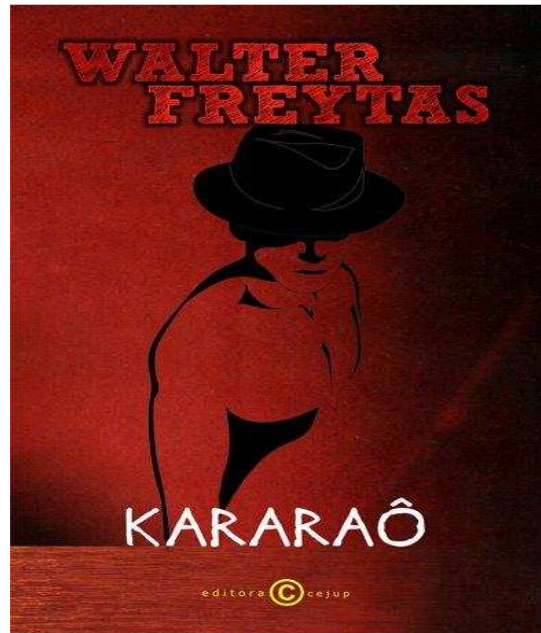
E ao mesmo tempo, não! Talvez Walter Freitas não tenha o desejo de ser reconhecido, ou, pelo menos, de ser um artista popular (no sentido de se tornar conhecido, estimado). Na verdade, não tem como ele ser popular, porque até a criação, a re-criação e a interpretação da *fala* dele, o *caboclês* dele 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*⁵ - 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 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

⁵Para 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).

possibilidades sígnicas, 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, p. 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.



Figuras 01 e 02 – 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 Jurandir⁶, 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 de Jurandir, 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, p. 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, p. 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, credences, 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!

⁶ 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.



A cultura agarra-se a um multilinguismo específico. Não é por acaso que a arte, ao longo do seu desenvolvimento, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. (LOTMAN, 1978, p. 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, há quem afirme que 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’, lhë cünto estas histórias, meu sumano, furam for’jadas ã cor’ridas pülo tüdo lugar’, que nem jor’nar daria cünta 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 aos 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, p. 46). Para que isto se confirme, basta ler um pequeno trecho do romance *Kararaô*, de Walter Freitas:



[...] na mira do futuro enxê'gue: apenas as promessas dē paisagens estrüpiadas. tesos espocando dē vida putrefacta. cor'redêras desaceleradas, sustados os seus íngremes perigos. sar'tos e quedas d'água detidos em pleno ar'. ilhas sepur'tadas como cor'pos dē animais ü homens. assoreados ös peraus. emper'rada a vazão do 'rio è dē seus afluentes, nas áreas próximas, na faixa de inundação è a montante dö tudo complexo. ös espectros dē árvores mor'tas nas mar'gens dö 'reservatório, 'ressequidas püla enor'midade daquelas águas, mas enfincadas, ainda, cümo fantasmas quē não conseguem flutuar', na ter'ra enchar'cada dē ünde um dia 'retiraram seu sustento. hectares è hectares dē deser'tos assim produzidos. ö descüntrole das aves em fuga para longe dē seu próprio medo, deser'dadas püla mata inexistente, numa troca indesejável cüm 'revoadas dē novos seres ávidos destes espaços abertos. ö 'ronco dös motores. a aber'tura de cavas, metros è metros dē buracos fundos. as explosões provocadas nö er'guimento desta muralha. afugentados, ös grandes mamíferos. impossibilitados dē procriar'. 'répteis è anfíbios em luta aber'ta pür' uma sobrevida. (FREITAS, 2011, p. 268).

Se não, vejamos: “*na mira dö futuro, enxê'gue: apenas as promessas dē paisagens estrüpiadas. tesos espocando dē vida putrefacta. cor'rederas desaceleradas, sustados ös seus íngremes perigos. sar'tos è quedas d'água detidos em pleno ar*” (FREITAS, 2011, p. 268). O que se vê aqui neste texto, de fato, é uma paisagem nada bonita; e sim, muito triste: “*ilhas sepur'tadas como cor'pos dē animais ü homens. assoreados os peraus. emper'rada a vazão dö rio è dē seus afluentes, nas áreas próximas, na faixa de inundação è a montante dö tüdo complexo*” (FREITAS, 2011, p. 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 ciliares⁷ 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,

⁷ 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>).



portanto, que o autor encaixe também, no meio disso, o ser humano, como parte dessa natureza, que é afetada, que é 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, p. 268). E ainda: “*na ter’ra enchar’cada dē iūnde um dia ’retiraram seu sustento. hectares e hectares dē deser’tos assim produzidos*” (FREITAS, 2011, p. 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, p. 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, p. 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!

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, p. 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:

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 semioticista 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, p. 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*,⁸ que nada mais é, do que o espaço semiótico, ou seja, a *Semiosfera*, da qual se refere o semioticista 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 (neste caso, ele, Walter Freitas – receptor da cultura amazônica), 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.

Referências Bibliográficas

BORGES, Marlise. **Do Registro ao Documentário: Uma Tradução Verbo-Visual-Sonora na Amazônia**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP, 2009.

FREITAS, Walter. **Kararaô**. Belém: Editora CEJUP, 2011.

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

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

⁸ 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, Papyrus, 1998.



MACHADO, Irene. **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo, Annablume, 2007.

MORAES, Maria Cândida. **O Novo Paradigma da Educação**. Campinas, Papirus, 1998.

OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva. **Globalização e Soberania: O Brasil e a Biodiversidade Amazônica**. Brasília: Fund. Milton Campos: Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras, 2002.

Outras Referências

Jornal O Diário do Pará, online, 22-06-2012.

Registo Fonográfico (CD) Tuyabaé Cuaá (autor e intérprete: Walter Freitas), Selo Outros Brasis, 1987.

Site: <http://www.sigam.ambiente.sp.gov.br> – Acesso em: 12-01-2013