DOI 10.20504/opus2019c2513

Waldemar Henrique, um compositor paraense: regionalismo e interações com os nacionalismos de Mário de Andrade e Getúlio Vargas

Geam Gonçalves Aguiar
Magda de Miranda Clímaco
(Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO)

Resumo: Waldemar Henrique, compositor paraense, em muitas de suas composições investiu na cultura popular da Amazônia, em sua música, seus mitos e crenças, o que o caracterizou como um compositor regionalista. As primeiras análises de sua trajetória de vida e de sua trajetória musical, no entanto, levaram a considerar que teve oportunidade de dialogar também com os nacionalismos de Mário de Andrade e de Getúlio Vargas. Daí este trabalho ter objetivado investigar como se deu o diálogo do compositor regionalista com os nacionalismos marioandradiano e getulista com os quais teve contato e como estes nacionalismos se evidenciaram em duas canções que compôs: *Minha Terra* e *Uirapuru*. Uma canção do início de sua carreira em Belém (PA) e uma canção composta durante a sua residência no Rio de Janeiro, o que possibilitou verificar que já havia sintonizado com os movimentos nacionalistas que ocorriam no eixo Rio/São Paulo, mesmo antes de domiciliar-se nessa região. Levando em consideração este contexto descrito, os processos de interação com diferentes dimensões culturais que Waldemar Henrique efetivou, as análises musicais realizadas e a fundamentação teórica adotada, foi possível estabelecer uma relação de seu trabalho com uma "construção simbólica da nação". "Construção simbólica da nação" sujeita à transversalidade de diferentes poderes, ao entrecruzamento de um sistema de representações, onde sentidos e significados relacionados a uma cultura popular interagem, diretamente ou não, com intenções e interesses políticos e/ou ideológicos.

Palavras-chave: Waldemar Henrique. Regionalismo Amazônico. Nacionalismos marioandradiano e getulista. Construção simbólica da nação.

Waldemar Henrique a Paraense Composer: Regionalism and Interaction with the Nationalism of Mário de Andrade and Getúlio Vargas

Abstract: Waldemar Henrique, a composer from the state of Pará (Brazil), devoted many of his compositions to Amazonian popular culture - its music, myths, and beliefs - characterizing him as a regionalist composer. Early studies of his life and musical career, however, led to acknowledge that he also had the opportunity to enact a dialog with the nationalism of Mario de Andrade and Getúlio Vargas. Therefore, the objective of this work is to investigate how this dialogue occurred and how these ideas of nationalism were expressed in two songs he composed: *Minha Terra* [My Land] and *Uirapuru* [an Amazonian songbird]. One of these songs is from his early career in Belém, Pára and the other is a song composed while residing in Rio de Janeiro, allowing us to verify that he was already attuned to the nationalist movements revolving between Rio and São Paulo, even before living in this region. Finally, considering this context, the process of interacting with different cultural dimensions undergone by Waldemar, and the musical analyses and theoretical foundations carried out and adopted, we were able to establish a relationship between his work and a "symbolic construction of nation" subject to transversality of different powers towards the intersection of a system of representation, where meanings and senses related to a popular culture interact, directly or not, with political and/or ideological interests and intentions.

Keywords: Waldemar Henrique; Amazon regionalism; Mario-andradian and Getulist nationalism; symbolic construction of nation.

AGUIAR, Geam Gonçalves; CLÍMACO, Magda de Miranda. Waldemar Henrique, um compositor paraense: regionalismo e interações com os nacionalismos de Mário de Andrade e Getúlio Vargas. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 281-307, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2513

Submetido em 30/07/2019, aprovado em 12/09/2019.

Waldemar Henrique tem se destacado na historiografia musical brasileira como um grande compositor paraense que traduziu em canções o imaginário folclórico amazônico expresso nos mitos, crenças, lendas e tradições populares. A sua obra tem ensejado diversas pesquisas científicas e publicações (ALIVERTI, 2005. CLAVER FILHO, 1978. BARROS, 2005. OLIVEIRA, 2015. SILVA, 2016), revelando uma produção profícua que exprime concepções pessoais em consonância com o seu tempo, o que inclui, além da sua vivência e apelos regionais, a sua interação com o cenário brasileiro que investia em uma "construção simbólica do nacional".

Lançando mão da abordagem das canções *Minha Terra* e *Uirapuru*, e sem perder de vista um processo amplo de "construção simbólica do nacional" embasado em um sistema de representações culturais (HALL, 2015: 30), que, neste caso particular, está implicado também com concepções ideológicas de Getúlio Vargas (nacional/desenvolvimentista/de exaltação da terra) e com abordagens artístico-musicais na perspectiva modernista/nacionalista de Mário de Andrade, objetivou-se neste trabalho investigar como se deu o diálogo do compositor regionalista com os nacionalismos marioandradiano e getulista com os quais teve contato, e como estes nacionalismos se evidenciaram em duas canções que compôs: *Minha Terra* e *Uirapuru.* As canções foram selecionadas tendo em vista, além das peculiaridades do teor do texto e da estruturação musical, uma canção do início da carreira de Waldemar Henrique em Belém (PA) e uma canção composta durante a sua residência no Rio de Janeiro. Havia também a intenção de verificar, além da abordagem das três premissas levantadas, ou seja, o regionalismo folclórico amazônico, o nacionalismo populista de Getúlio Vargas e o nacionalismo modernista de Mário de Andrade se o compositor já havia sintonizado com os movimentos nacionalistas que ocorriam no eixo Rio/São Paulo, mesmo antes de ali residir.

Abordagens que permitiram também as reflexões sobre o entrecruzamento de representações que se dá através da "negociação", da transversalidade de poderes oblíquos, segundo fundamentação agora em Canclini (2015), ou seja, de interações e de conflitos entre interesses diversos. Neste caso da construção simbólica da nação que tem na sua base um sistema de representações, geralmente esta transversalidade se dá através de menções a elementos significativos para o povo, junto a interesses políticos e a questões ideológicas. Segundo o autor, já mencionando o caráter de "negociação" implicado com estes processos,

> […] captamos muito pouco do poder e só registramos os confrontos e as ações verticais […]. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama (CANCLINI, 2015: 346-347).

Neste trabalho, portanto, estendemos estas reflexões de Canclini às interações inerentes ao "sistema de representações" que se encontra na base dos processos de "construção simbólica da nação" aqui abordados, conforme fundamentação também em Anderson (2008) e Hall (2015). Para expor a trajetória que levou os objetivos a serem alcançados, na sequência do texto serão realizadas considerações sobre: o compositor e a sua obra; o movimento modernista marioandradiano; o nacionalismo getulista; os processos de interação cultural que Waldemar Henrique efetivou; a análise das obras selecionadas.

O compositor e sua obra

Segundo dados bibliográficos contidos no álbum *Canções* (1996), editado pela Fundação Carlos Gomes, Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu em Belém (PA) em 15 de fevereiro de 1905, filho de pai de origem portuguesa e de mãe de ascendência indígena. Aos seis anos de idade mudou-se para a cidade do Porto, Portugal, onde estudou e viveu parte da infância, retornando ao Pará em 1917. No ano seguinte, contra a vontade do pai, iniciou os estudos de solfejo e piano com a professora Nicota de Andrade. As irmãs Dorys e Phillys Chase, que haviam estudado na Alemanha, "iniciaram-no em harmonia, composição, levaram-no a conhecer um variadíssimo repertório de canto e dança, a acompanhar ao piano, aos segredos da mudança de tonalidade, a copiar e a escrever as primeiras canções" (CLAVER FILHO, 1978: 22). Posteriormente, no Conservatório Carlos Gomes, estudou violino, harmonia, composição e canto com professores como Filomena Brandão, Beatriz Simões e Ettore Bósio, o que lhe garantiu uma sólida formação no campo de produção da música de concerto[1].

Por outro lado, a condição de paraense fez com que tivesse contato com a cultura popular e folclórica local, que conhecesse os mitos, lendas, ritos e crendices embrenhados no imaginário do nativo, do caboclo amazônico, elementos que, posteriormente, integraram suas obras. No dizer de Waldemar Henrique: "Viajei muitas vezes o Amazonas, o Tocantins, as ilhas, e demorava no Marajó e Mosqueiro, onde tínhamos uma casa. Nessas andanças, impregnei-me do folclore e cantigas" (HENRIQUE *apud* GODINHO, 1989: 60). Figuram entre suas primeiras obras as composições *Valsinha do Marajó* (1919), composta em Soure durante suas férias; *Minha Terra* (1923); *Felicidade* (1924); e *Morena* (1930), todas composições para canto e piano, o que já revela o seu grande interesse pelo gênero canção. A formação no campo de produção da música de concerto e a vivência popular nortearam sempre o seu estilo composicional.

Em fins de 1933 fixou residência no Rio de janeiro com o propósito de projetar sua carreira e, consequentemente, dar uma abrangência nacional à sua obra, proclamar seus valores de "amazônida" ao Brasil. O Rio de Janeiro exercia uma posição hegemônica em termos culturais, para lá convergiam os mais brilhantes e notáveis artistas das diversas linguagens, o que lhe proporcionou contato e troca de experiências com nomes como Villa-Lobos e Guerra-Peixe. Em visita a São Paulo conheceu Mário de Andrade. Segundo as suas palavras,

> […] da música eu tive contatos com todos os verdadeiramente grandes do Brasil. Todos foram ou são meus amigos: trocamos correspondência, trocamos recados. Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, Eleazar de Carvalho, José Vieira Brandão, Frutuoso Viana, os irmãos José e Baptista Siqueira, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, maestro Souza Lima, Hekel Tavares, Joubert de Carvalho, […] Dorival Caymmi. […] Eu também conheci os melhores escritores: Jorge Amado (em Buenos Aires e Paris convivemos juntos durante muito tempo), Mário de Andrade, Oswald de Andrade (eu vivia sempre em sua casa), Antonieta Rudge, Menotti del Picchia, Dalton Trevisan (HENRIQUE *apud* CLAVER FILHO, 1978: 32).

[1] Utilizamos aqui o termo "música de concerto" cientes das suas limitações e das discussões que existem em torno da sua aplicação, por não se ter chegado ainda a uma denominação mais apropriada para a dimensão até hoje denominada "música erudita", ligada à abstração e sistematização do conhecimento musical acumulado pela sociedade ocidental europeia.

O contato pessoal com Mário de Andrade deu-se em 1935. Segundo Barros (2005), a partir de então, pôde ser observado como reflexo desta influência um maior interesse do compositor por temas folclóricos e regionais. Este autor considera ainda, a partir da análise do catálogo de obras do musicólogo Claver Filho sobre as obras de Waldemar Henrique compostas até 1978, que a composição de canções folclóricas praticamente dobrou após 1935. Em termos percentuais, saiu de 34%, antes de 1935, para 61% após 1935. Observa-se que, a partir de então, além do seu interesse pelo folclore amazônico, "entusiasmou-se pelo folclore dos mais diversos pontos do país, tomando conhecimento das características regionais e recolhendo rico material melódico e rítmico" (CLAVER FILHO, 1978: 31), tal como preconizava o ideário modernista nacionalista marioandradiano. Naturalmente somam-se a esta influência as circunstâncias de vida do compositor e a política nacionalista de Getúlio Vargas, que favoreciam a valorização do popular e do folclórico. É deste período a obra *Uirapuru*, composta em 1934.

A música que o compositor paraense compôs com fortes traços de brasilidade folclórica foi divulgada por ele e por sua irmã Mara (Idália Mara da Costa Pereira) em incursões internacionais realizadas a partir da década de 1940, através de turnês que fizeram sua música conhecida em países como Argentina, Paraguai, Uruguai, França, Portugal e Espanha. Mara era sua intérprete favorita como cabocla amazônica e cantora lírica de sólida formação, conseguia imprimir a carga de mistério e magia que as composições exigiam. Diante dos contatos estabelecidos no Rio de Janeiro, e, consequentemente, tendo sua obra conhecida em círculos importantes, Waldemar Henrique expandiu seu campo de atuação para o rádio, teatro e cinema, onde repousa praticamente toda a sua produção para massa sonora mais ampla, além de se lançar no campo da orquestração. Segundo Santos (2009: 11), suas obras têm como temas, sobretudo, o folclore amazônico, indígena, nordestino e afro-brasileiro.

O catálogo de Claver Filho (1978) categoriza a obra do compositor paraense da seguinte forma: voz e instrumento (canções), 149 títulos; piano, 3 títulos; coro, 13 títulos; música para novelas, teatros e filmes, 26 títulos; e orquestra, 1 título (abertura sinfônica *Muiraquitã*). Vale ressaltar ainda a dificuldade que teve com os editores no que tange aos direitos autorais e reedições. Alegava desonestidade por parte destes, o que o levou a não submeter à edição a maior parte de suas obras. Barros (2005) observou que apenas 29% daquelas que constam no catálogo de Claver Filho foram editadas. Isto demostra que há muito a se investigar sobre sua produção, e, uma vez descortinado o não conhecido, muito de ineditismo poderá vir à luz. Retornando ao Pará, em meados da década de 1960 (século XX), levou para as instituições culturais locais toda a sua bagagem de experiência acumulada, passou a exercer importantes cargos de gestão, como, por exemplo, a direção do Teatro da Paz, do Conservatório Carlos Gomes e do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura.

Circunstâncias de vida de um compositor, portanto, que circulou entre o norte e o centro do país durante três décadas, realizando, neste contexto, e mesmo antes dele, interações culturais forjadoras de seus processos identitários, diálogos com o movimento modernista marioandradiano e com o nacionalismo getulista que interagiram com as suas tendências regionalistas.

O movimento modernista marioandradiano

A contextualização de um movimento modernista em Belém e da trajetória de vida de Waldemar Henrique possibilitou observar que este compositor tinha conhecimento dos movimentos artísticos que aconteciam no eixo São Paulo/Rio de Janeiro, mesmo antes de mudar

sua residência, e possibilitou constatar que, antes de sua ida para este centro, já havia entrado em contato e sofrido influência das correntes nacionalistas que ali vigoravam, o que inclui o modernismo nacionalista de Mário de Andrade. Este movimento, se foi radical em termos de renovação estética nas artes visuais, buscando o que acontecia nos movimentos de vanguarda, movimentos expressionistas e cubistas na Europa no início do século XX, não o foi na área da música, que, nesta época, já investia nas experiências expressionistas e dodecafonistas de Arnold Schoenberg (GROUT; PALISCA, 1994: 729-733), por exemplo. Segundo Neves (2008), comentando a questão da não adesão estrita à renovação estética defendida pelo movimento e já incluindo o fato de Villa-Lobos ter sido o grande representante da área no evento,

> […] no plano da música, a influência modernista foi mínima, na época mesmo da eclosão do movimento. Como se disse, o músico oficial da Semana de Arte Moderna foi Villa-Lobos, que por esta época já havia composto algumas de suas obras mais significativas e já estruturara de modo quase definitivo a sua linguagem musical (NEVES, 2008: 59).

Waldemar Henrique foi contagiado pelos ideais nacionalistas encampados pela vanguarda modernista liderada por Mário de Andrade, que já vinham sendo engendrados antes da Semana de 1922. Segundo Neves (2008), os conflitos e discussões em torno da exposição de Anita Malfatti em 1917 já evidenciavam a efervescência deste movimento, e artigos de Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho, Hélios Correia e Oswald Aranha, dentre outros integrantes do movimento modernista, eram constantemente divulgados pelo *Jornal do Commercio* e pelo *Correio Paulistano* nos anos de 1920 e 1921 (NEVES, 2008: 47-53). De modo geral, apesar de as manifestações modernistas defenderem e almejarem a renovação estética que estava acontecendo na Europa no início do século XX, de se oporem a um cultivo continuado do romantismo musical que insistia em continuar adentrando este século no Brasil, visavam à afirmação do nacional defendendo a utilização "intencional" da cultura popular, o emprego da "temática folclórica e de clara intenção regionalista". Neves lembra a posição conservadora do movimento modernista em relação à música:

> De todo modo, o fato de ter Mário de Andrade como compositor era um problema a mais para os propagandistas da renovação musical no Brasil, uma vez que todo movimento de renovação deveria se apresentar sob a bandeira do nacionalismo populista. Tal postura do líder do modernismo contrasta frontalmente com certas afirmações do grupo modernista da época da Semana de 1922, o que mostra que este escritor […] tinha duas medidas de julgamento: avançadíssima no que referia à literatura e às artes plásticas, e, reacionária, no que tocava à música. Pois que o regionalismo literário, o cultivo do romântico do tipo brasileiro (altamente caricaturado) foi um dos alvos [de ataque] favoritos do modernismo, **enquanto que este mesmo modernismo incentivava o desenvolvimento exclusivo do nacionalismo musical pelo emprego da temática folclórica e de clara orientação regionalista** (NEVES, 2008: 128, grifo nosso).

Interessante relacionar esta citação às palavras de Waldemar Henrique, quando observa: "Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa e expressão do que seria nosso, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo" (HENRIQUE *apud* CLAVER FILHO, 1978: 28); uma afirmação que leva a crer que a corrente nacionalista a que se refere é a corrente nacionalista marioandradiana, da qual, ao que tudo indica, já havia tomado conhecimento mesmo antes da Semana de Arte Moderna. Movimentos e ideias que prepararam esta semana foram muito divulgados, inclusive pelos jornais paulistas da época, conforme já comentado.

Segundo Foinquinos (2014), o movimento modernista marioandradiano ecoou em terras amazônicas através de uma classe artística engajada no propósito de forjar uma arte nacional pautada na tradição popular e folclórica amazônica, em contraponto à hegemonia da tradição artística canônica eurocentrista então vigente. Visava assentar uma relação de independência quanto ao movimento modernista nacionalista do centro-sul brasileiro com o qual "dialogou e respeitou" (FOINQUINOS, 2014: 44). Este movimento modernista regional eclodiu concomitantemente ao declínio da *Belle Époque*[2] amazônica, período de efervescência econômica regional decorrente do ciclo da borracha que propiciou, especialmente ao Pará e Amazonas, sobretudo às suas capitais, Belém e Manaus, uma estética urbanística e uma vida cultural que lembrava as modernas cidades do mundo europeu (FOINQUINOS, 2014: 113). Ainda neste sentido, anota-se:

> […] a partir dos anos 80 do século XIX essas capitais [Belém e Manaus] experimentaram um fluente processo de urbanização, com profundas modificações em seus traços arquitetônicos, paisagísticos, comportamentais e artísticos pautados nos moldes europeus, em especial, no *ethos* parisiense, dado o grande intercâmbio proporcionado pela navegação a vapor e a comercialização da borracha (MACHADO, 2011: 116).

Neste contexto de europeização amazônica, emergiu uma classe de artistas e literatos que buscava afirmar um novo paradigma cultural pautado nas raízes regionais. Assim, nas primeiras décadas do século XX, um grupo de jovens literatos paraenses movimentou-se em torno da renovação da literatura e das artes em geral, postulando uma nova versão artística da identidade nacional sob um ângulo amazônico (FIGUEIREDO *apud* COSTA, 2018: 33). A este movimento de renovação artística/cultural desenvolvido em Belém, Figueiredo (2012; 2016) nominou "Modernismo Amazônico", e Foinquinos (2014), "Modernismo Paraense". Esta bandeira nacionalista/regionalista organizou-se mediante a composição de grupos de debates compostos por literatos e artistas (Academias/Associações), da publicação de manifestos e da criação de revistas, com o intuito de comunicar estas novas concepções e produções artísticas.

De modo a propagar o ideário modernista amazônico, a Associação dos Novos, sob a liderança de Bruno de Menezes, criou a revista *Belém Nova*, que circulou entre os anos 1923 e 1929. Nesta revista, um dos principais periódicos modernistas a circular na capital paraense, foram publicados manifestos da vanguarda modernista amazônica/paraense, que apontavam para o

[2] A *Belle Époque* amazônica compreendeu da segunda metade do século XIX ao início do século XX, quando declina a economia extrativista da borracha na região. Em 1916, por fim, o governo brasileiro liquida os empreendimentos no setor, encerrando um capítulo na história de Belém e Manaus (MACHADO, 2011: 118).

imperativo de se fazer uma arte do Norte […] em resposta à hegemonia de São Paulo no comando do modernismo nacional (COSTA, 2018: 63). Analisando por outro ângulo, Campos Ribeiro, citado por Moreira (2011: 143), mencionou a presença do pintor paraense Ângelus no movimento [modernista] de Graça Aranha Nascimento no Rio de Janeiro, e Dias (2009: 34) fez alusão ao intercâmbio de Abguar Bastos com esta cidade, tendo em vista o contato com literatos modernistas cariocas. Este cenário e investimentos levaram também a Belém os intelectuais Mário de Andrade e Raul Bopp, o que fez Corrêa (2010) comentar:

> Mário de Andrade, após visitar Belém, em 1927, trouxe ao público *Macunaíma*; Raul Bopp, poeta modernista, como resultado de sua convivência com os modernistas paraenses, publicou *Cobra Norato*. Duas das principais obras de fundamentação do modernismo brasileiro vieram a público somente após seus autores terem visitado a Amazônia (CORRÊA, 2010: 11).

Verifica-se, portanto, a circularidade das ideias modernistas nacionalistas mediante não só a publicação de periódicos, mas também do trânsito entre artistas das regiões amazônica e centro-sul. O movimento modernista/regionalista literário e artístico também teve seus desdobramentos no campo estrito da música, denominados por Corrêa (2010: 170) de modernismo musical amazônico. Neste sentido, Costa (2018: 70) afirma que, em consonância ao que ocorria no mundo das letras paraenses, a partir da década de 1930 se consolidou uma geração de músicos do campo de produção da música de concerto que dialogava com o popular e o folclórico da região, e, dentre eles, estava Waldemar Henrique. Este compositor guardava uma relação muito estreita com o ideal regionalista encampado pelos literatos modernistas paraenses dos quais musicou diversos poemas, a exemplo de Abguar Bastos, Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, dentre outros. Circunstância que levou Dias (2009: 33) a afirmar: "Compartilhou valores e ideias semelhantes com um grupo intelectual local que se destacava na época, entre eles Bruno de Menezes, com quem produziu em 1932 Alcova Azul e Chorinho, uma autêntica imagem de Belém, segundo Waldemar Henrique".

Esta abordagem do nacionalismo modernista em São Paulo e em Belém, que mostra um processo ativo de interação cultural, foi realizada visando esclarecer que bem antes de 1923 e 1933, quando Waldemar Henrique, respectivamente, compôs a canção *Minha Terra* e se dirigiu para o Rio de Janeiro, já se comentava, discutia e reagia em Belém ao nacionalismo que vigorava no eixo São Paulo/Rio de Janeiro. O próprio investimento da região amazônica no modernismo nas primeiras décadas do século XX facilitava um trânsito entre as ideias e manifestos de paraenses e paulistas, ideias que circulavam entre eles através de jornais e revistas e do trânsito de intelectuais. Discussões, reflexões que estavam encaminhando para a Semana de Arte Moderna de 1922, que teve como cabeça o intelectual Mário de Andrade.

O nacionalismo getulista

No entanto, a projeção decisiva de Waldemar Henrique, enquanto compositor, ocorreu no contexto da era Vargas, período que representou a ruptura da hegemonia mineira e paulista frente ao governo federal brasileiro. Getúlio Vargas ascendeu ao poder através de um golpe de Estado que pôs fim à chamada República Velha, marcada por um pacto de alternância de poder entre as oligarquias de Minas Gerais e São Paulo. Assumiu o governo nacional herdando um país agrário, desindustrializado, com enormes demandas sociais ociosas, e sob a égide do populismo.

Empreendeu ações com o propósito de alavancar o desenvolvimento nacional mediante a implementação do seu programa de governo, que denominou "programa de reconstrução nacional" (D'ARAUJO, 2017: 23). Este programa pretendia levar a efeito: aumento da produção nacional, organização do trabalho, representação por classe, saneamento e educação. Criou-se então um ideário em torno de um projeto de "modernização" e de "nacionalismo", através de uma narrativa de exortação da grandeza e das riquezas do país, do trabalho e do povo. Neste contexto, buscou-se a **construção** de uma "identidade nacional", que foi explorada através do discurso e da propaganda oficial, da mídia e da música.

Lembrando que, para Hall (2015), alinhado com Anderson (2008), ao abordar a identidade nacional em um contexto de "construção simbólica da nação" em que se entrecruzam diferentes representações sociais,

> […] **a nação não é apenas uma identidade política**, mas algo que produz sentidos – **um sistema de representação cultural**. As pessoas não são apenas cidadãos(ãs) legais de uma nação; elas participam da ideia de nação como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder de gerar um sentimento de identidade e lealdade (HALL, 2015: 30, grifos nossos).

Em termos musicais, a cultura nacional resultante desse processo, no contexto da era Vargas, estava pautada na valorização da música popular urbana e folclórica brasileira, de conteúdo ufanista, de exaltação da terra, divulgada pela mídia, que evocava principalmente as riquezas naturais do país, o trabalhismo e o Estado, o que configura interesses econômicos, políticos e ideológicos, junto a sentidos e significados ligados à cultura popular: estava aí o sistema que fazia entrecruzar representações. Neste contexto, portanto, a cultura nacional, com a sua ampla e variada carga simbólica, interagiu com o imaginário popular de modo a gerar um sentimento de pertencimento e lealdade, ajudando a forjar o conceito de nação como comunidade simbólica. Nas palavras de Tinhorão (1998: 298), "a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930-1945 –, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno".

O rádio, instalado no Brasil na década de 1920, que teve incrementado o seu uso de 1925 a 1934 e a sua fase áurea de 1935 a 1955, segundo Siqueira (2012: 183), considerado primeiro veículo de comunicação de massa por Caldas (1985), exerceu papel fundamental tanto na propagação dos programas de governo de Vargas quanto na promoção e circulação da música popular brasileira em âmbito nacional, conciliando estes e outros interesses (CALDAS, 1985: 38). Siqueira acrescenta:

> A radiofusão passou […] de um extremo a outro, no qual atendia aos interesses dos negócios que se instauravam, e também servia a uma demanda de entretenimento da classe média urbana. Esta que, tendo demanda pelo entretenimento, alimentava aquela "indústria" fazendo surgir o "rádio moderno", que, nas palavras de José Ramos Tinhorão, pretendia atender ao "gosto massificado dos ouvintes" e vender "mensagens publicitárias" (SIQUEIRA, 2012: 186).

Neste cenário e contexto, pôde ser observada a afirmação do samba, originalmente gênero musical urbano carioca, que foi ressignificado como expressão da identidade musical/cultural brasileira, unificada pelo sistema de representações já observado.

Caldas constatou que, em consonância a essa política de estado de afirmação do nacional, os ecos do modernismo nacionalista de Mário de Andrade não deixaram de reverberar. Lembrando que o movimento Modernista, que teve este intelectual como "cabeça" e que envolveu artistas das diferentes linguagens, tendo como culminância a Semana a Arte Moderna de 1922, tinha como premissa básica a afirmação do nacional, a busca de símbolos de brasilidade e a construção de obras que refletissem o povo e sua terra. Esta expressão do nacional na música também se deu em torno do popular e folclórico, mas, segundo Neves, sem romper com a Europa.

> Ao defender a nacionalização da expressão musical, Mário de Andrade não comete os mesmos erros de outros teóricos do nacionalismo na América Latina, que pretendiam levá-la a um total afastamento da Europa, esquecendo-se de que toda a técnica composicional (a estruturação melódica e harmônica, o tratamento orquestral e formal) era importada […]. Ele aceita a Europa vendo na utilização da técnica europeia a única maneira de assumir-se integralmente como raça e como cultura (NEVES, 2008: 67-68).

No entanto, para além das concepções político-ideológicas e teóricas, há de se considerar a vivência do compositor enquanto nativo da Amazônia, o seu contato com a selva, com os mitos, com as crendices, tradições locais, isto é, o olhar de quem vivenciou o folclore amazônico de modo prático e não conceitual.

> Estou perto do folclore apenas porque desde criança me acostumaram a gostar dos folguedos juninos, dos pastoris natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás; puseram-me agoniado com as histórias de cobra-grande, uiara, curupira, atraíram-me para os arraiais do Divino, pescarias, enfim, toda aquela magia fantasmagórica em que vivemos atolados na Amazônia daquele tempo (HENRIQUE *apud* SANTOS, 2009: 13).

A partir da afirmação de um processo de reflexão acerca da música produzida na região, Waldemar Henrique se mostrou como arauto da expressão identitária da Amazônia quando de seu estabelecimento na cidade do Rio de Janeiro, já mais próximo do *situs* modernista. Pode-se estabelecer aí o começo de um regionalismo que viria a fundamentar, décadas mais tarde, um regionalismo musical extremamente exacerbado, forjado por uma leitura e interpretação da natureza (MOREIRA, 2011: 149).

Interações culturais e processos identitários

Ante ao já exposto, pode-se destacar três aspectos a serem observados quanto às interações que marcam a identidade cultural/musical de Waldemar Henrique, a saber: o nacionalismo populista de Getúlio Vargas, o nacionalismo modernista de Mário de Andrade (como se manifestou na música, diferente das outras artes) e o regionalismo folclórico amazônico. Hall (2015) considera que a identidade é algo forjado culturalmente e transformado ao longo do tempo, não é algo inato. Deve ser percebida como algo que pode mudar de acordo com a forma em que o

sujeito é interpolado ou representado. Portanto, um mesmo sujeito pode apresentar múltiplas identidades e congregar-se em diferentes campos de produção cultural. Sob este viés, e sem perder de vista o sistema de representações que fundamenta um processo de "construção simbólica da nação", observa-se que Waldemar Henrique engaja-se no campo do folclore amazônico através de sua vivência, congrega no campo do ideário nacionalista modernista de Mário de Andrade e também empresta seu prestígio ao projeto nacionalista populista do governo de Getúlio Vargas, de forma deliberada ou não, seja através de suas canções veiculadas pelo rádio, seja através de turnês internacionais fomentadas pelo Itamaraty.

Mesmo com propósitos aparentemente distintos, os nacionalismos de Vargas e de Mário de Andrade convergem no sentido de efetivar uma cultura nacional marcada pelas diferentes identidades culturais que são "formadas e transformadas no interior da representação" (HALL, 2015: 30). Chartier (2002: 23) corrobora neste sentido, afirmando que os processos "identitários" estão profundamente ligados aos processos simbólicos que dão suporte ao representacional. Representacional entendido por este autor como uma forma de conhecimento coletivo, partilhado, que se objetiva de forma simbólica nas obras, práticas e formulações intelectuais de um grupo social, evidenciando categorizações, classificações, valores e interesses do grupo e, neste contexto, se configurando na sua possibilidade de estabelecer relações de poder, de efetivar lutas de representações (CHARTIER, 2002: 17).

Referente a este trabalho, utilizamos a expressão "lutas de representações", tendo em vista as diferentes configurações intelectuais e interesses que se entrecruzam no sistema de representações que está na base de uma "construção simbólica da nação", conforme observado por Hall (2015: 30). De acordo com essa abordagem, os elementos oriundos da cultura popular e folclórica presentes na obra do compositor, em diálogo com os ideais políticos e populistas getulistas e as concepções marioandradianas em que a música europeia se engendra com o popular, converteram-se em diferentes elementos representacionais que geram sentimento de brasilidade e de orgulho nacional, evidenciando um sistema de representações onde forças diferentes e processos identitários descentrados se entrecruzam rumo à "construção simbólica do nacional" (HALL, 2015).

A inserção pluralista de Waldemar Henrique em diversos campos de produção simbólica possibilita observá-lo também sob a ótica dos processos de interação cultural/musical, ou seja, sob a ótica de "processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2015: XIX). Circunstância que não implica uma visão essencialista de cultura, segundo o próprio Canclini, que reconhece a inevitabilidade dos encontros culturais em toda e qualquer trama sócio-histórica e cultural, mas, sim, em um foco **no processo de interação cultural em si**, nas peculiaridades dos conflitos, junções e diálogos que acontecem nesse processo, que não se constitui numa mera fusão de elementos culturais.

Interessa a essa discussão, portanto, compreender a interação cultural enquanto um processo implicado com conflitos, justaposições e diálogos, que envolve também, junto a outras representações já mencionadas, aquelas relacionadas aos campos de produção da música de concerto, da música popular e da música massiva[3], de modo a contrapor a ideia de fixação,

[3] Canclini (2015), sem perder de vista os processos de interação cultural sob o paradigma da modernidade, clarificando como **os bens culturais** se fundem, dialogam e/ou formam novas estruturas, os categoriza em três grupos: "o culto, o popular e o massivo". O culto possui seus conteúdos definidos por processos de

autenticidade e autonomia absoluta de cada um destes campos, projetando-se sobre a obra de Waldemar Henrique. Vários autores/pesquisadores têm se colocado quanto às posições de sujeito assumidas pelo compositor frente a estes campos, buscando classificá-lo: Santos (2009: 6) sustenta que a sua obra se posiciona em "delicado equilíbrio entre a música erudita, popular e folclórica" e que suas composições contêm elementos folclóricos e de música de concerto. Mariz (1977: 80) o considera entre os compositores "eruditos" da Terceira Geração Nacionalista, juntamente com Oswaldo de Sousa, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri e outros; Tatit (1996: 31) o classifica como "semierudito", ao lado de Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense e Hekel Tavares; e Barros (2005: 18) o situa na "fronteira" entre o erudito e o popular. Afirmações que não deixam de remeter aos ideais marioandradianos. No entanto, neste momento, ante ao exposto e ao que se pretende aqui quando se discute processos de interação cultural, é pertinente considerar a assertiva de Canclini (2015), quando afirma que a "interação entre o culto, o popular e o massivo abranda as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos" (CANCLINI, 2015: 360).

A natureza dos processos de interação cultural, no que se refere ao diálogo, conflito e diálogos com diferentes dimensões culturais, é sustentada por Santos (2009: 6), quando afirma que as composições de Waldemar Henrique contêm elementos folclóricos e de música de concerto. Neste sentido, esta mesma autora observa:

> As composições traziam à tona a emoção, a vivência popular, carregada de técnica, que ele conhecia a fundo e que, para ele, fluía natural e espontaneamente. O acompanhamento das canções era para ambientá-las. Não era sua preocupação fazer música erudita, apesar de feita para ser apresentada como tal, em salas de concerto e outros locais onde a música era a atração principal (SANTOS, 2009: 13).

Este perfil mediador, somado à atuação frente aos meios massivos de sua época (rádio, cinema, cassinos), lhe conferiu reverência tanto nos círculos dos que detêm domínio de altos códigos da música de concerto quanto nos segmentos da música popular e de engajamento folclórico. Portanto, o alcance de sua obra atinge diferentes públicos com intenções e interesses diversos.

> […] existem artistas que prosseguem sua carreira simultaneamente, sem excessivos conflitos, no campo do culto, do popular e do massivo. […] desenvolvem linhas espetaculares e experimentais em sua linguagem, produzem obras em que ambas as intenções coexistem e podem ser entendidas e apreciadas, em níveis diversos, por públicos distintos. O sucesso em um espaço não os impede de continuar sendo reconhecidos no outro (CANCLINI, 2015: 361).

Waldemar Henrique produziu uma música de caráter nacional e regionalista (regionalismo amazônico), portanto, imbuído de todo o idioma formal da tradição europeia e com a preocupação

sistematização e abstração do conhecimento musical; o popular pela vivência e conhecimento coletivo, cotidiano, partilhado por um grupo sociocultural; e o massivo, pelos investimentos e interesses mais intensos da indústria cultural.

de ser acessível ao povo, o que remete mais uma vez aos ideais marioandradianos, mesmo antes do contato mais direto e pessoal com o intelectual paulista.

Além dos trânsitos do compositor, já apontados, há de se considerar também a sua atuação frente ao rádio. O rádio favoreceu a sua projeção e reconhecimento, seja através da divulgação de sua música, de contratos de trabalho ou até mesmo de contatos com outros grandes expoentes da música brasileira. Mesmo antes de fixar-se no Rio de Janeiro, já atuara no rádio em Belém, onde exerceu a direção artística da Rádio Club do Pará nos anos de 1931 e 1932. No Rio de janeiro, sob contrato de trabalho, atuou na rádio Philips (1934), na rádio Tupi (1936) e na rádio Roquete Pinto (1951), onde se evidenciou na direção do setor de música orquestral e na produção de programas/eventos (DIAS, 2009), o que favorece a percepção, pelas datas apontadas, da sua interação, mesmo que indiretamente, com os ideais getulistas que circulavam neste período. Atuou ainda em rádios, teatros e cassinos de São Paulo e Belo Horizonte (SANTOS, 2009). O cinema e o teatro também foram campos de atuação do compositor. O catálogo do musicólogo Claver Filho, supracitado, aponta o quantitativo de 26 títulos na categoria "música para novelas, teatros e filmes". De acordo com Dias (2009: 10), em 1958, a composição da música da peça *Morte e Vida Severina*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, lhe rendeu o título de "a melhor música do teatro do ano". Neste mesmo ano compôs temas musicais para dois filmes: O *Primo Basílio*, em Portugal; e *Joana Maluca*, inspirado em um conto de Oswaldo Orico.

Não se pode desconsiderar, portanto, que, nesse processo de interações culturais, Waldemar Henrique, usando a sua formação acadêmica, cumpriu interesses de um governo populista que visava uma "unificação da nação" através do investimento em bens simbólicos ligados ao popular, implicados com a divulgação midiática, numa circunstância que contribuiu para que um sistema de representações sociais se efetivasse na base de uma "construção simbólica da nação", para a justaposição, conflitos e diálogos que se deram nesse processo, evidenciando "lutas de representações" (CHARTIER, 2002: 17), a transversalidade que caracteriza "poderes oblíquos" (CANCLINI, 2015: 346-347).

Visando ilustrar esses processos de interação cultural e o sistema de representações que representam, ao se colocar na base de um processo de "construção simbólica da nação", o próximo item mostra a abordagem de duas canções do compositor, *Minha Terra* e *Uirapuru*, cujo texto, organização sonora e utilização pela mídia apontam para os processos mencionados.

Canção *Minha Terra* (letra e música de Waldemar Henrique)

Há divergência quanto ao ano de composição desta canção, letra e música de Waldemar Henrique. O álbum *Waldemar Henrique – Canções* (1996), editado pela Fundação Carlos Gomes, define o ano de 1923. Por outro lado, Dias (2009: 108), assevera que esta composição é do ano de 1922. Estas afirmações, no entanto, apesar da divergência, não deixam de evidenciar que esta é uma das primeiras canções do compositor. Considerando que iniciou seus estudos musicais em 1918, observa-se que reflete o início de sua trajetória musical, período em que estava formando o seu arcabouço teórico-musical, embora já expressasse a maturidade, o talento, a sensibilidade e o estilo comedido que imprimiria mais tarde à sua obra. Bem próximo a este período, o movimento Modernista, de cunho nacionalista, que se desenvolvera desde a primeira década do século XX, sob a liderança de Mário e Oswald de Andrade, tem sua apoteose com a realização da Semana da Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Vejamos os aspectos textuais da obra.

Aspectos textuais

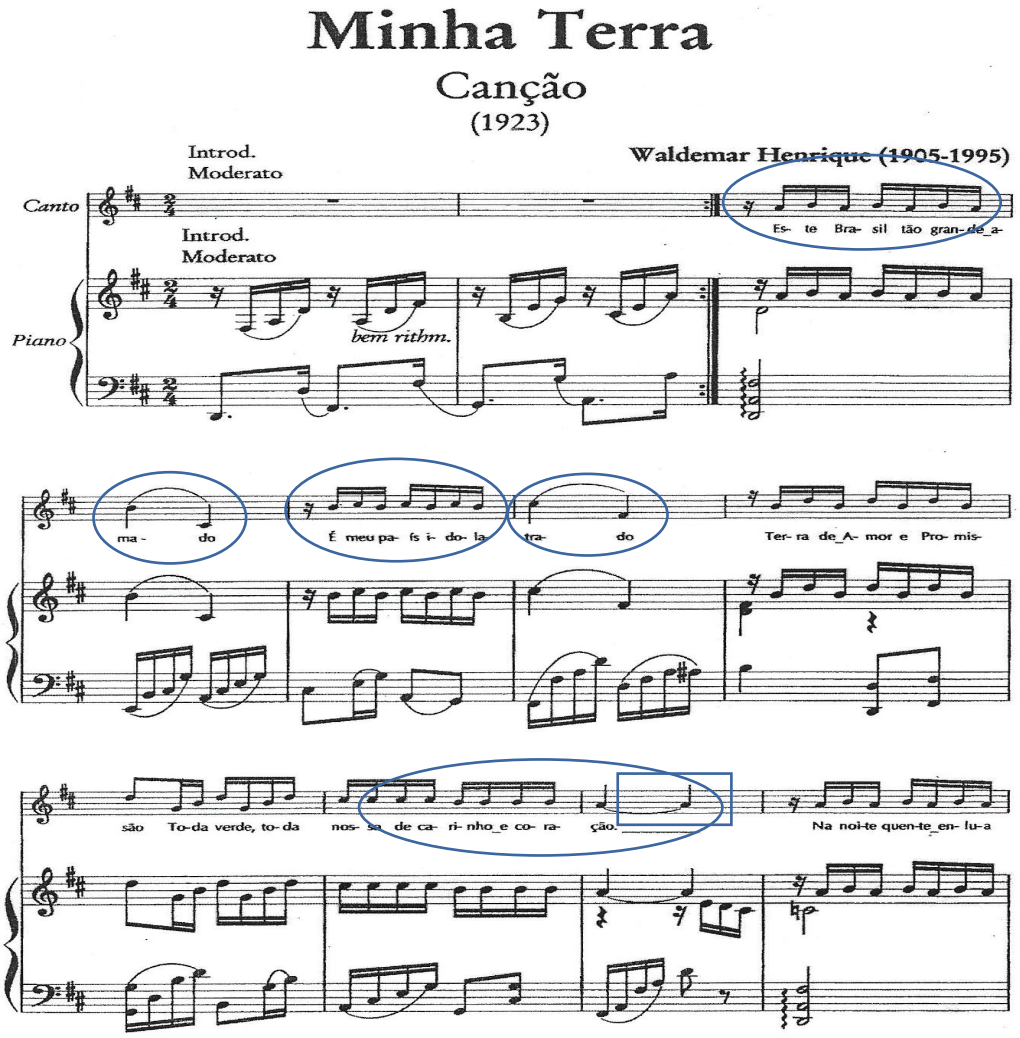
v.1 Este Brasil tão grande e amado
v.2 É meu país idolatrado
v.3 Terra de amor e promissão
v.4 Toda verde, toda nossa
v.5 De carinho e coração
v.6 Na noite quente enluarada
v.7 O sertanejo está sozinho
v.8 E vai cantar pra namorada
v.9 No lamento do seu pinho

v.10 E o sol que nasce atrás da serra
v.11 A tarde em festa rumoreja
v.12 Cantando a paz da minha terra
v.13 Na toada sertaneja
v.14 Este sol, este luar
v.15 Estes rios e cachoeiras
v.16 Estas flores, este mar
v.17 Este mundo de palmeiras

v.18 Tudo isto é teu ó meu Brasil
v.19 Deus foi quem te deu
v.20 Ele por certo é brasileiro
v.21 Brasileiro como eu.

Minha Terra é uma canção de natureza bucólica e ufanista que discorre sobre a grandeza, e, ao mesmo tempo, a simplicidade de um Brasil campestre e de pujantes riquezas naturais. Possui 21 versos distribuídos em cinco estrofes. Na primeira estrofe, composta por cinco versos, o narrador faz uma descrição apaixonada do país, que será retomada nos versos seguintes. A segunda estrofe (v. 6 a v.9) descreve a ação do habitante deste cenário, o sertanejo, que pode ser entendido como um interiorano, evocando a sua simplicidade. A palavra "pinho", que aparece no verso nove (v.9), refere-se ao violão e ao "lamento do pinho", que, no contexto da canção, refere-se ao som "choroso" do violão daquele que canta para a amada distante. Deste modo, esta segunda estrofe sugere que na noite de luar, em serenata, este camponês afugenta sua solidão entoando uma canção de amor para a sua amada distante. Na terceira estrofe (v.10 a v.13), há uma descrição de um Brasil festivo, alegre, cuja felicidade não se finda, que se estende do amanhecer (o sol que nasce... v.10) ao entardecer (à tarde em festa... v.11), aos moldes de uma canção exultante (na toada sertaneja, v.13). A quarta estrofe (v.14 a v. 17) retoma de forma vigorosa a exaltação aos recursos naturais da pátria, e, na quinta estrofe, verso dezoito (v.18), há uma mudança no foco narrativo em que o narrador se dirige à nação brasileira, confirmando-lhe a posse de toda essa riqueza como generosa herança divina, o que sugere a nacionalidade também brasileira de Deus. A linguagem utilizada pelo compositor é uma linguagem padrão/formal (culta) despojada de peculiaridades regionais, portanto, de caráter mais nacionalizante.

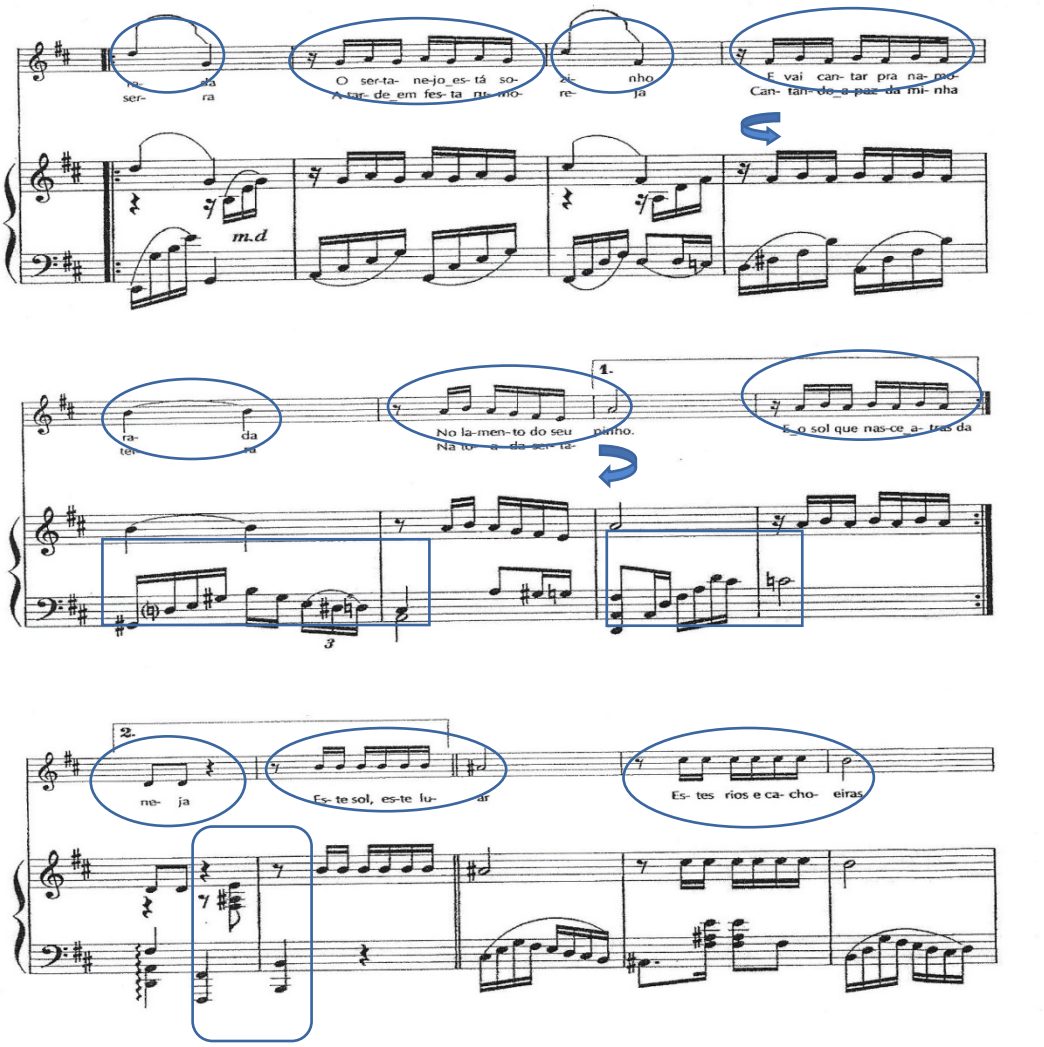
Aspectos musicais. Referente à organização sonora, a canção está estruturada em duas partes, cada uma com 16 compassos e quatro frases. A primeira parte (Exs. 1 e 2) está na tonalidade de Ré maior, e a segunda parte inicia e termina na tonalidade relativa Si menor. Na primeira parte, que vem em seguida a uma pequena introdução com notas arpejadas (c. 1 a 2), a linha melódica da primeira frase delineia dois membros de frases ritmicamente iguais, elaborados com motivos iniciais acéfalos formados por dois incisos. Estes motivos apresentam semicolcheias trabalhando duas notas alternadas, em graus conjuntos, à guisa de um trinado, que terminam em duas semínimas ligadas, com um salto intervalar, e acento na primeira delas, o que pode ser conferido no Ex. 1, compassos 3 a 6. A frase seguinte, que se inicia com o primeiro inciso do mesmo motivo acéfalo, agora alternando notas em intervalos de terças, termina nos compassos 9 e 10 com notas rebatidas em semicolcheias que, em um movimento descendente, alcançam semínimas ligadas (c. 7 a 10), terminando a frase melódica na 5ª do acorde de Ré – a nota Lá (c. 10). No compasso seguinte, prepara uma modulação para Sol maior, mostra um Do♮, direcionamento para o V grau desta tonalidade, mas não modula (c. 11). O acompanhamento do piano trabalha arpejos.



Ex. 1: Introdução e início da primeira parte da canção *Minha Terra*, de Waldemar Henrique, c 1 a 10. Fonte: Salles (1996: 166).

Foram constatadas aqui algumas "constâncias nacionais" relacionadas à música popular, que os compositores podem lançar mão, juntando-as ao conhecimento legado pela música europeia, segundo observações de Mário de Andrade na sua obra *Ensaio sobre a música brasileira* (2006: 35), que será comentado mais adiante. Utilização de motivos curtos repetidos, na forma de modelo e reprodução; motivos com notas repetidas ou alternadas (c. 3 a 6, 11 a 16), finalizações descendentes com notas rebatidas (c. 9 e 10); partes repetidas com casa de 1ª e 2ª vez.

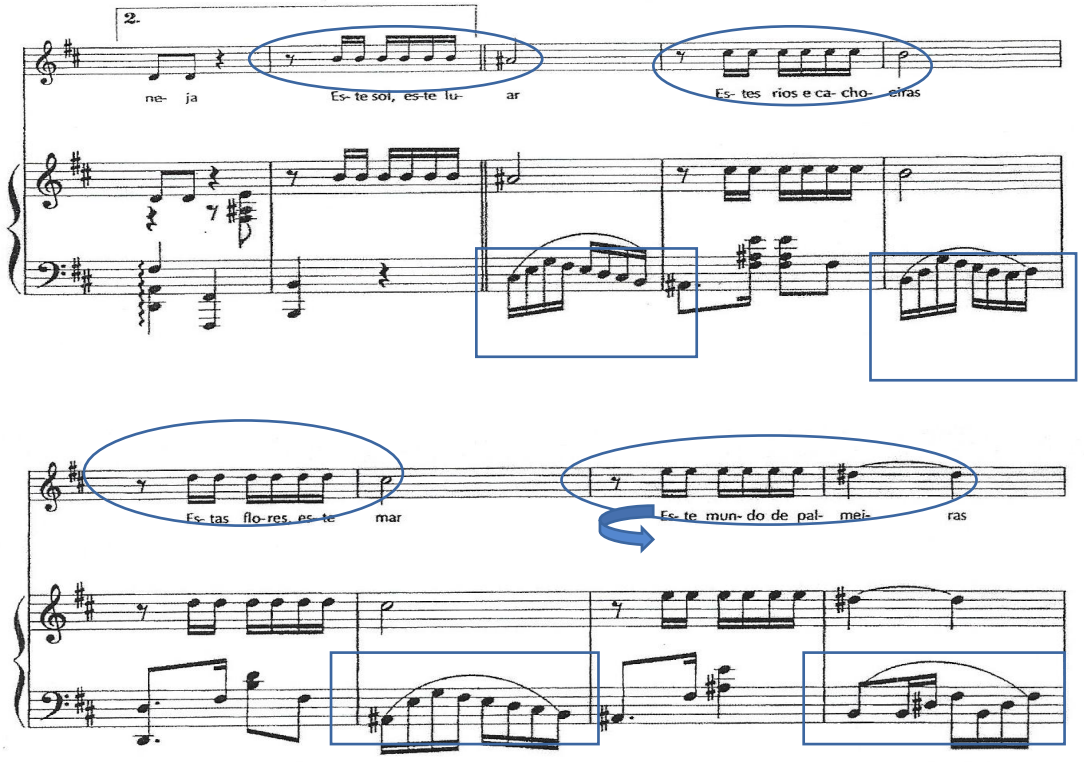
A terceira frase (c. 11 a 14) apresenta material motívico, rítmico e melódico semelhante à primeira, conforme exemplificado no Ex. 2, mudando o movimento melódico em semicolcheias de ascendente para descendente. A quarta frase (c. 15 a 21), que se inicia com o mesmo inciso acéfalo em semicolcheias, termina diferente, em um movimento descendente conclusivo, também em semicolcheias, depois de apresentar um movimento harmônico de V7 estendidas que conclui em Ré maior, conforme indicado com setas nos compassos 15 a 18 (Ex. 2). No segundo tempo dessa finalização (c. 19 e 20) já há uma modulação para Si menor, a tonalidade que vai iniciar e terminar a segunda parte da canção.



Ex. 2: Final da primeira parte da canção *Minha Terra*, de Waldemar Henrique. C. 12 a 21.
Fonte: Salles (1996: 167).

Nesta quarta frase, o acompanhamento, até então arpejado, imita a baixaria[4] dos violões dos chorões nos compassos 16-17 e 18-19. Esta primeira parte da obra coincide com as três primeiras estrofes do texto, que relaciona o Brasil grande e amado com a simplicidade do sertanejo, que, sozinho, toca o seu pinho choroso longe da amada.

A segunda parte da canção (c. 21 a 37), que se inicia em Si menor, também trabalha quatro frases, cada uma com quatro compassos. Os membros de frase da primeira e da segunda frases que compõem esta segunda parte apresentam o mesmo motivo rítmico inicial em semicolcheias da primeira parte, com notas repetidas, agora com pausa inicial de colcheia e terminando no compasso seguinte em uma mínima, como pode ser observado no Ex. 3. Este motivo aparece repetido de dois em dois compassos (c. 21-22, 23-24, 25-26, 27-28), forjando um movimento ascendente, exatamente junto à estrofe que exalta as belezas naturais do país.



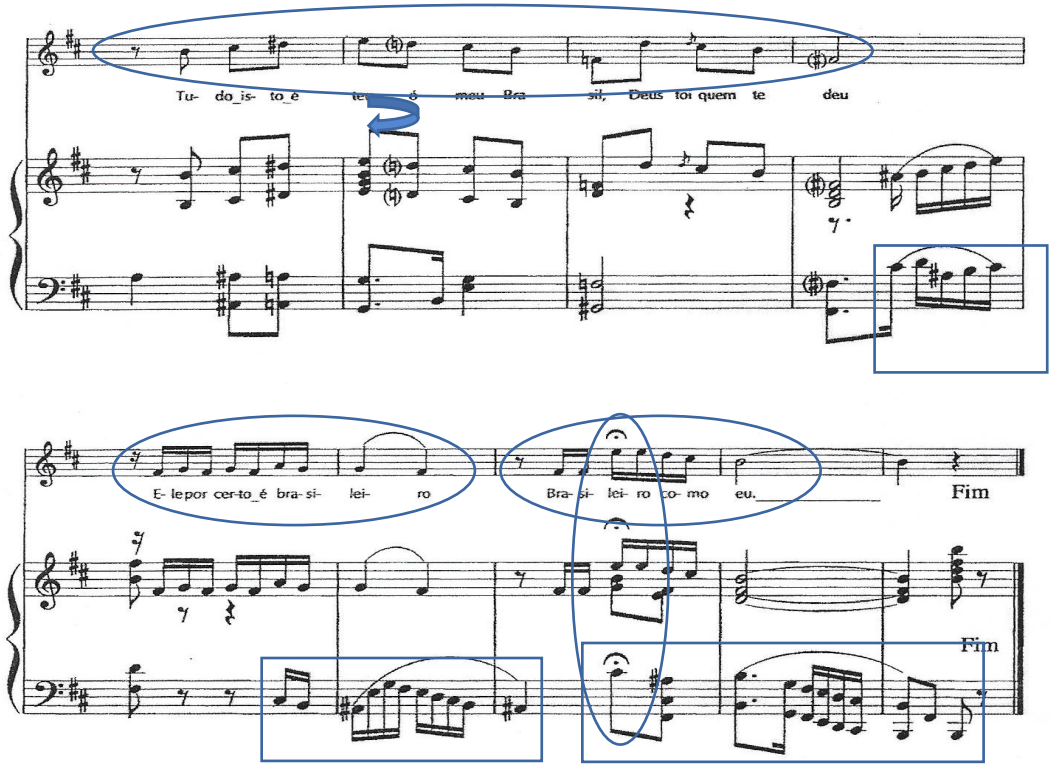
Ex. 3: Início da segunda parte da canção *Minha Terra*, de Waldemar Henrique, c. 21 a 28.
Fonte: Salles (1996: 167-168).

O acompanhamento da mão esquerda, também marcado no Ex. 3, faz um contracanto nos compassos 22-23, 24-25, 26-27 e 28-29, lembrando novamente a baixaria do violão dos chorões. Depois de iniciar uma sequência de modulações no V grau (dominantes estendidas marcadas com as setas nos Exs. 3 e 4) que acentua este movimento ascendente, a segunda frase termina preparando uma modulação para Mi maior, que não acontece, o que leva a um clima de

[4] A baixaria do choro consiste na prática de contracantos realizados na região grave dos instrumentos. O musicólogo Bruno Kiefer (1976) assim define o conceito de baixaria: "O baixo contrapontístico e melódico, ou […] o baixo cantante, tão característico do choro, […] funcionando como uma segunda melodia […] além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. […] ficou conhecido como 'baixaria do choro', ou apenas 'baixarias'" (KIEFER, 1976: 15).

extrema exaltação sem perder o tom de um caminhar exultante, porém expressivo e dolente, conforme verificado também na observação da audição e performance da peça.

A terceira frase da segunda parte é elaborada em colcheias (Ex. 4), mostrando mais calma, expansão e dolência ao falar que tudo isso é do Brasil e foi Deus quem deu (c. 29 a 32). Começa continuando o trabalho de dominantes estendidas iniciado na frase anterior (Exs. 3 e 4), modulando no final para Si menor, no compasso 32, que traz também uma ligação para a frase seguinte, lembrando a baixaria dos chorões. A quarta frase (c. 33-34) começa com o motivo inicial da primeira parte da obra, terminando com um segundo motivo com notas repetidas, descendente e conclusivo, na tonalidade de Si menor (c. 36 e 37), depois de colocar uma fermata na nota Mi no compasso 35, a nota mais aguda e a 5ª do acorde de V grau da tonalidade, como indicado no Ex. 4. Reforça bem a tensão do acorde antes de concluir, o que de novo mantém o caráter de exaltação, porém muito expressivo e dolente.



Ex. 4: Final da segunda parte da canção *Minha Terra*, de Waldemar Henrique, c. 29 a 37.
Fonte: Salles (1996: 168).

Essa dolência que perpassa toda a obra às vezes lembra algo da expressividade da modinha, conforme também pôde ser percebido na audição e observação da interpretação, o que não deixa de remeter ao texto que fala do sertanejo, o homem simples, rude e forte do interior brasileiro, à exaltação das belezas naturais do país e à expressividade da referência à dádiva de Deus, "brasileiro como eu". Os compassos 34-35 e 36-37 também evidenciam na região do acompanhamento um trabalho semelhante às baixarias dos chorões, conforme aparece no Ex. 4.

Constatou-se, portanto, que as duas partes revelam uma harmonia simples, voltada para o centro tonal, embora uma harmonia realizada por quem tem conhecimento das regras da música europeia. Ao mesmo tempo, uma harmonia que não suplanta o interesse pelos elementos

rítmicos, melódicos, fraseológicos, que remetem à música popular que está sendo trabalhada: muitas notas repetidas, frases formadas por motivos curtos acéfalos e construídos descendentemente, motivos com notas rebatidas descendentes, frases e membros de frase terminando em outras notas do acorde de I grau ao invés da tônica, para só depois terminar na tônica, além da lembrança da baixaria dos chorões, dentre outras possibilidades.

Configura-se um tipo peculiar de exaltação à terra, portanto, trabalhada a partir de "constâncias nacionais", no dizer de Mário de Andrade, sobretudo fórmulas melódicas e rítmicas do universo da música popular. Segundo o autor, "existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacionais, que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas, não tem dúvida. Mas existem […]" (ANDRADE, 2006: 35). Se em 1923 não havia acontecido o contato direto com Mário de Andrade, as características desta canção evidenciam que Waldemar Henrique já dialogava de algum modo com princípios marioandradianos. Muitos dos elementos supracitados podem ser conferidos na sua obra *Ensaio sobre Música Brasileira*, que, embora editada em 1928, sistematiza reflexões que já vinham sendo realizadas pelo compositor anteriormente à própria Semana de 1922, quando entendeu ser Heitor Villa-Lobos o grande representante da área da música nesta semana (NEVES, 2008).

Dito isto, indaga-se mais ainda sobre os traços identitários de Waldemar Henrique que podem estar presentes no texto e no contexto desta canção. Seria o reflexo do seu engajamento folclórico amazônico? Já poderia se falar na latência de ideais nacionalistas de Getúlio Vargas? Já estariam evidentes os traços da influência de Mário de Andrade? Ou haveria a convergência de alguns desses fatores? A premissa de engajamento do compositor com a plataforma político-ideológica nacionalista de Vargas não se configura no contexto desta canção, pois, em 1922 (ou em 1923), possíveis datas em que foi composta, ainda estava vigente a "república café com leite", que perdurou até a revolução de 1930 (início da era Vargas). Não se pode falar de uma ideologia oficial de Estado instituída sem a existência deste Estado que a tutele. Quanto ao regionalismo folclórico amazônico, o texto da canção não traz elementos específicos desta região ou de sua gente. As riquezas naturais, o habitante desta terra (Brasil) e o ambiente bucólico são descritos de forma genérica, de modo que podem ser considerados no contexto de diferentes regiões do país, e não somente na Amazônia, mas deve ser lembrado, inclusive na Amazônia.

A premissa que se mostra útil a esta discussão neste caso específico e em um primeiro momento, portanto, de forma mais direta, é a de influência do pensamento nacionalista marioandradiano. Há de se considerar que Waldemar Henrique só teve contato pessoal com Mário de Andrade em 1935, apesar de este ter visitado a Amazônia e o Pará em 1927 (MOREIRA, 2011: 163). A canção foi composta no mesmo ano da Semana da Arte Moderna (1922) ou no ano posterior. No entanto, mesmo diante destas ponderações, o conteúdo textual e composicional da canção *Minha Terra* é consonante ao ideal de "afirmação do nacional" proposto pelo movimento modernista (NEVES, 2008: 48), o que permite confirmar que ideias de um movimento de "construção simbólica da nação" estavam circulando no país na década de 1920, evidenciando o terreno fértil que levou à atuação de Mário de Andrade na Semana de Arte Moderna e, até certo modo, deixando entrever um terreno favorecedor dos futuros acontecimentos da era Vargas, o ufanismo, a exaltação do país e de suas belezas naturais, que seriam tão caros a esse período.

E depois, a natureza ufanista desta canção teve consonância de forma direta com o nacionalismo populista de Vargas, quando teve ampla projeção midiática através de sua difusão por

meio de gravações e premiação neste período. Segundo Dias (2009: 107-108), em 1934, a canção *Minha Terra*, na voz de Alda Verona, venceu os maiores recordes de vendagem de discos do ano e recebeu o prêmio Victor. Ainda segundo este autor, esta canção foi gravada em 1935 por Jorge Fernandes, e, em 1946, por Francisco Alves. Esta exposição midiática configura o caráter massivo que lhe fora atribuído, coexistindo com a sua concepção estrutural e textual relacionada ao campo de produção de música de concerto. Elementos do movimento de "construção simbólica da nação" abordados neste trabalho, portanto, com suas peculiaridades, já estavam ecoando em Belém muito antes da chegada de Mário de Andrade à Amazônia, já influenciando o "amazônida" Waldemar Henrique, já propiciando observar circunstâncias reveladoras de um sistema onde diferentes representações, na sua transversalidade, interagiam na base do processo.

Canção *Uirapuru* (letra e música de Waldemar Henrique)

O *Uirapuru*, letra e música de Waldemar Henrique, uma composição de 1934, integra a série de onze canções do compositor sobre as lendas amazônicas. Neste ano de 1934, o compositor já residia no Rio de Janeiro, o que sugere que esta canção fora concebida já no ambiente da então capital federal. Já se vivia, também, os primeiros anos da era Vargas, que se consolidara em 1930. Por outro lado, o contato pessoal com Mário de Andrade se deu em 1935, aproximadamente um ano após ter composto o *Uirapuru*. Barros (2005) sugere que a produção do compositor até 1935 foi orientada principalmente pelo engajamento com o folclore amazônico. Após 1935, no entanto, os traços da influência marioandradiana parecem se intensificar. Estas considerações e o conteúdo temático e textual examinado apontam para a predominância da forte identificação do compositor com o "regionalismo folclórico amazônico", neste caso, com uma lenda regional: a lenda do uirapuru.

Há duas narrativas acerca da lenda do uirapuru. A primeira remete a uma tribo ao sul do Brasil, cujo cacique despertava o amor de duas jovens. Indeciso, este cacique estabeleceu uma competição de arco e flecha e definiu que a donzela que lograsse a melhor pontaria seria a sua esposa. Só uma acertou o alvo estabelecido e fez jus ao direito de casar-se. A jovem derrotada do duelo, Oribicy, pranteou o seu fracasso, e a sua tristeza era tamanha que rogou a Tupã (deidade tupi-guarani) que a transformasse num passarinho, para que pudesse visitar seu amado sem ser reconhecida. Sob sua nova forma, voou até ele, mas, ao contemplar a sua felicidade com a esposa, lhe adveio uma profunda tristeza, e, por isso, decidiu ir embora voando rumo ao norte. Tupã, para confortá-la, deu-lhe um canto especial, mágico, que, por um lado, a faria esquecer sua dor enquanto o entoasse, e, por outro lado, atrairia quem quer que a escutasse, fazendo com que não se sentisse solitária. A segunda narrativa é construída em torno de um jovem índio que se apaixonou fulminantemente pela esposa do cacique de sua tribo, o que figura um amor não passível de se concretizar. Diante da sua dor, pediu a Tupã que o transformasse em pássaro, para que assim pudesse manter proximidade da mulher amada e, sob esta nova corporificação, a cada noite, pudesse entoar seu canto para adormecê-la. Fascinado pelo canto do pássaro, o cacique o perseguiu para apreendê-lo, no entanto, ao embrenhar-se pela floresta, nesta perseguição, não conseguiu mais retornar. Assim, todas as noites o uirapuru entoava o canto para sua amada, na espera de que ela o reconhecesse e o libertasse do seu encanto.

Sob a égide deste arcabouço lendário, oriundo do imaginário popular, criou-se a concepção do uirapuru como um amuleto capaz de trazer felicidade, fortuna e amor aos que o possuíssem. E este amuleto, em função de seu poder mágico, foi comercializado a altos preços.

Barros (2005) cita uma palestra de Waldemar Henrique sobre o Amazonas na qual faz a seguinte referência ao uirapuru:

> Há uma variedade de pássaros da família dos uíra. Alguns têm um canto lindíssimo, outros não. Alguns são de espécie vulgar, outros são vistosos. Somente os pajés e os velhos conhecedores sabem quando um passarinho da família uíra é puru, puru, quer dizer: o verdadeiro. E estes é que, preparados [embalsamados], são vendidos a altos preços (HENRIQUE *apud* BARROS, 2005: 15).

Sob este arcabouço que repousa no imaginário e no representacional amazônico é que Waldemar Henrique construiu a sua *Lenda Amazônica nº 5: Uirapuru*.

Aspectos textuais

v.1 Certa vez de "montaria"
v.2 eu descia um "paraná"
v.3 o caboclo que remava
v.4 não parava de falá (r)
v.5 Á, á... Não parava de falá (r)
v.6 Á, á... que cabôclo falador...

v.7 Me contou do "lobishomi"
v.8 da mãi-d'água, do tajá,
v.9 disse do jurutahy
v.10 que se ri pro luar
v.11 Á, á... que se ri pro luar
v.12 Á, á... Que cabôclo falador…

v.13 Que mangava de visagem
v.14 que matou surucucú
v.15 e jurou com pavulagem
v.16 que pegou uirapurú
v.17 Á, á... que pegou uirapurú
v.18 Á, á... que cabôclo tentador…

v.19 Cabôclinho meu amor,
v.20 arranja um pra mim
v.21 ando "rôxa" prá pegar
v.22 "um zinho" assim;
v.23 o diabo foi-se embora,
v.24 não quiz me dar
v.25 vou juntar meu dinheirinho
v.26 prá poder comprar.
v.27 Mas, no dia que eu comprar
v.28 o caboclo vai sofrer
v.29 eu vou desassocêgar
v.30 o seu bem-querer
v.31 Á, á... o seu bem-querer
v.32 Á, á... ora deixa ele prá lá...

Para compreender os sentidos e significados da canção, é necessário adentrar no idiomatismo do caboclo amazônico. Aliverti (2005) e Barros (2005) apresentam glossários que clarificam estas expressões contidas no texto da canção. O quadro abaixo contempla as contribuições de ambas as autoras.

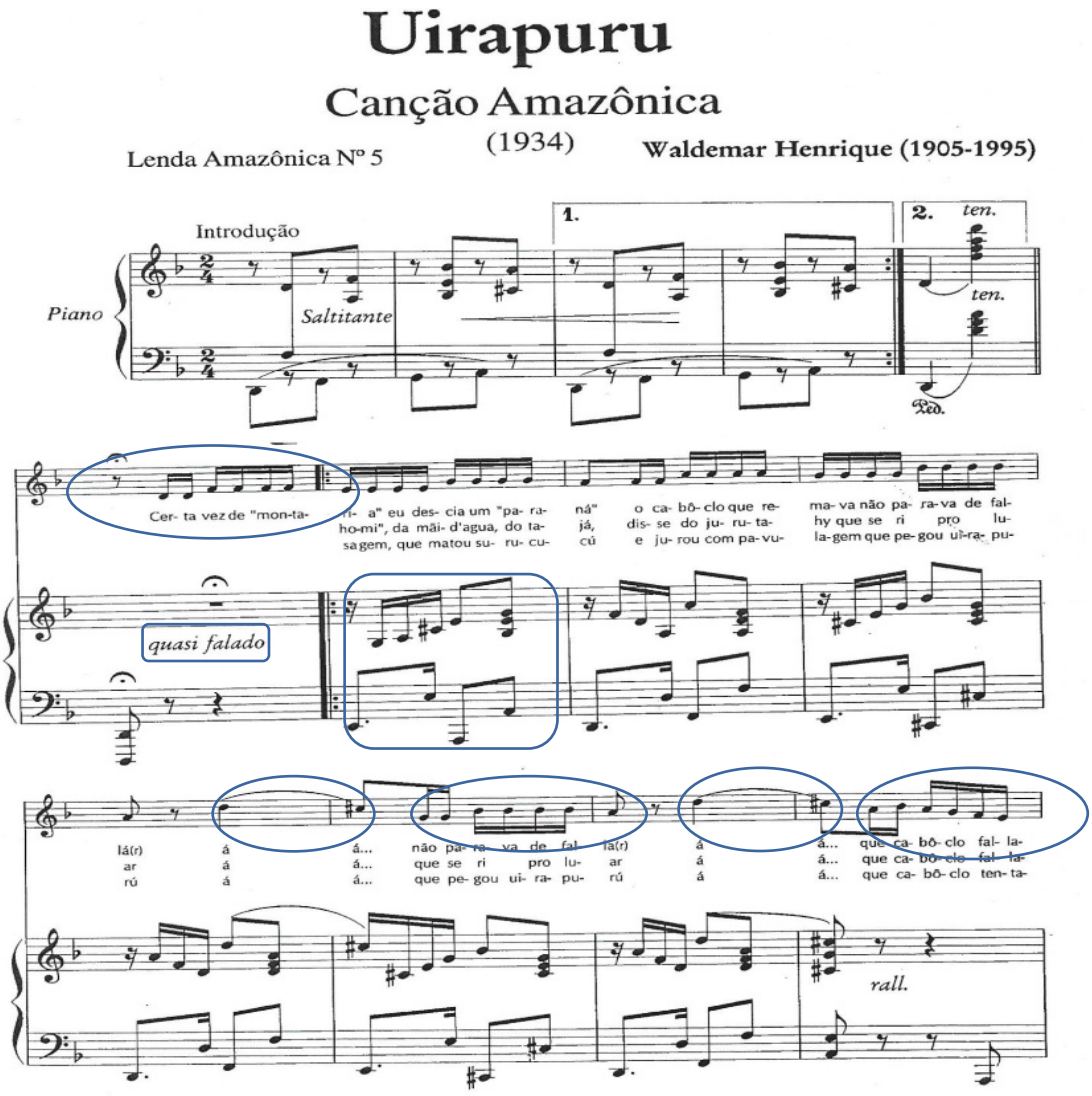
Glossário	
Montaria	Pequena canoa feita, comumente, de um tronco escavado a fogo.
Paraná	Braço de rio.
Lobisomi	Homem que, segundo a crendice vulgar, se tranforma em lobo e vagueia nas noites de sexta-feira pelas estradas assustando as pessoas.
Mãi-d'água	Figura lendária de bela mulher que mora no fundo do rio e encanta aqueles que a veem ou ouvem sua voz, levando-os para as águas profundas de onde não retornam nunca mais.
Tajá	Planta de grandes folhas verdes, sem flor, de muita variedade na Amazônia e à qual se atribuem poderes mágicos.
Jurutahy	Conhecida também como mãe-da-lua. Ave noturna, cujo canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor, cerrou-a de misterioso prestígio assombrador.
Mangar	Caçoar, zombar.
Visage	Fantasma, aparição.
Surucucu	Cobra de grandes proporções e das mais venenosas da Amazônia.
Pavulagem	Pabulagem, orgulho vão, empáfia.
Rôxa	Roxa de vontade, com muita vontade.
Um Zinho	Só um, apenas um.

Quadro 1: Glossário de expressões regionais da canção *Uirapuru.* Fonte: Elaboração do autor, baseado em Aliverti (2005) e Barros (2005).

Segundo Dias (2009: 82), nesta canção, um agente citadino narra sua incursão pelo interior da Amazônia por um rio, numa canoa, sendo guiado por um caboclo falastrão que, a princípio, parece inconveniente ao vangloriar-se dos seus feitos frente ao imaginário popular amazônico (v.7 a 10). Este agente, do gênero feminino, é o narrador da história que se dirige ao ouvinte e mostra total desinteresse pela conversa enfadonha do caboclo. O interesse só se manifesta no instante em que o caboclo jactancioso revela ter capturado o uirapuru, considerado um amuleto do amor. E, neste instante, de caboclo faladô (v.6 e 12) se torna o caboclo tentador (v.18), cheio de encantos e magia. Nos versos seguintes (19 a 22), muda-se a interlocução, o narrador se dirige ao caboclo, cortejando-o no sentido de persuadi-lo a conseguir um único uirapuru que seja. Os versos 23 e 24 retratam o insucesso da investida (O diabo foi se embora / Não quis me dar), e o foco narrativo retorna ao ouvinte. Em seguida, o narrador, de forma resoluta, mantém seu intento em conseguir o amuleto e vingar-se do caboclo investindo contra a sua amada (vou desassossegar o seu bem querer, v.31). E, por fim resolve ignorar o caboclo, desistindo da vingança. Outra característica regional é a supressão do "r" final da palavra falar, observado nos versos 4 e 5.

Aspectos musicais. A canção *Uirapuru*, que inicia e termina na tonalidade de Ré menor, está estruturada em uma pequena introdução (c. 1 a 4) e três partes, cada uma com duas frases. A primeira parte, que é repetida três vezes, é estrófica (Ex. 5). Nas três repetições comenta sobre o caboclo com quem a personagem feminina dialoga, mostrando certo desdém pelos seus relatos. A

primeira frase apresenta uma linha melódica acéfala em semicolcheias e notas repetidas (c. 6 a 10), o que concerne à obra um *quasi falado* (inclusive indicado na partitura pelo compositor), um caráter ágil e fluídico. Inicia com um motivo rítmico (c. 6), indicado no Ex. 5, que circula por toda a obra, mantendo um movimento ascendente que, junto aos elementos já citados, confere um tom vivo e alegre à obra. A segunda frase (c. 10 a 14) alterna um inciso com duas semínimas, com acentuação na primeira nota, com o motivo rítmico mencionado, elaborado agora com a linha melódica que finalizou a primeira frase. Este membro de frase é repetido, finalizando com uma escala descendente conclusiva (c. 13-14), conforme indicado no Ex. 5.

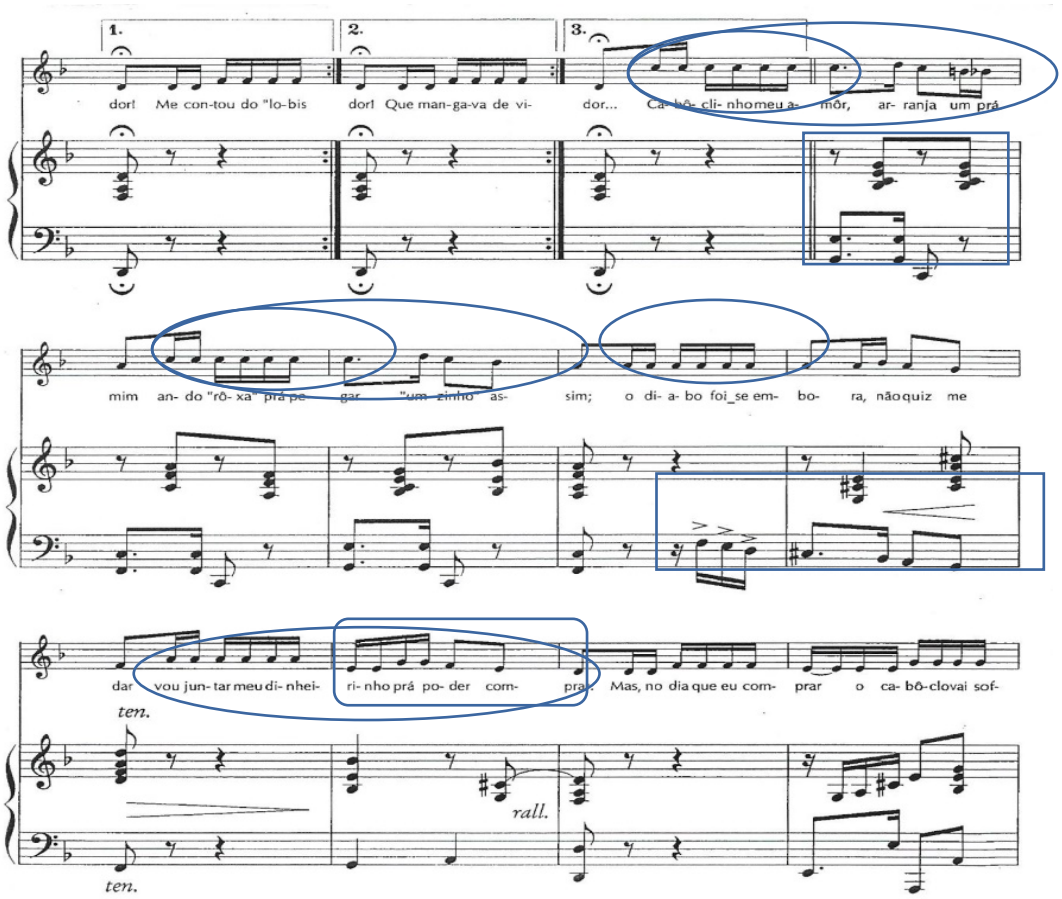


Ex. 5: Introdução e início da primeira parte da canção *Uirapuru* – Waldemar Henrique, c. 1 a 13. Fonte: Salles (1996: 246).

O ritmo no acompanhamento do piano apresenta um ostinato, assinalado no compasso 7 do Ex. 5, elaborado com colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias. O acorde da mão direita se encarrega de acentuar a segunda nota do segundo tempo do compasso (Ex. 5), o que traz um gingado peculiar à obra. Segundo observação de Aliverti (2005: 302) lembra o ritmo do "shote bragantino", uma dança que compõe a Marujada, festividade tradicional da cidade de

Bragança (PA). No entanto, uma observação e audição mais atenta permite identificar na execução deste acompanhamento uma influência do maxixe, o que remete à presença de Waldemar Henrique no Rio de Janeiro, à sua interação também com este cenário musical.

A linha melódica da última repetição da estrutura estrófica já conduz à segunda parte da obra no compasso 16, que se inicia no V grau da tonalidade relativa Fá maior (Ex. 6), coincidindo com a mudança de interesse da interlocutora em relação ao caboclo, depois que ele afirma que pegou o uirapuru, o que lhe atiça a vontade de obter este amuleto amoroso.

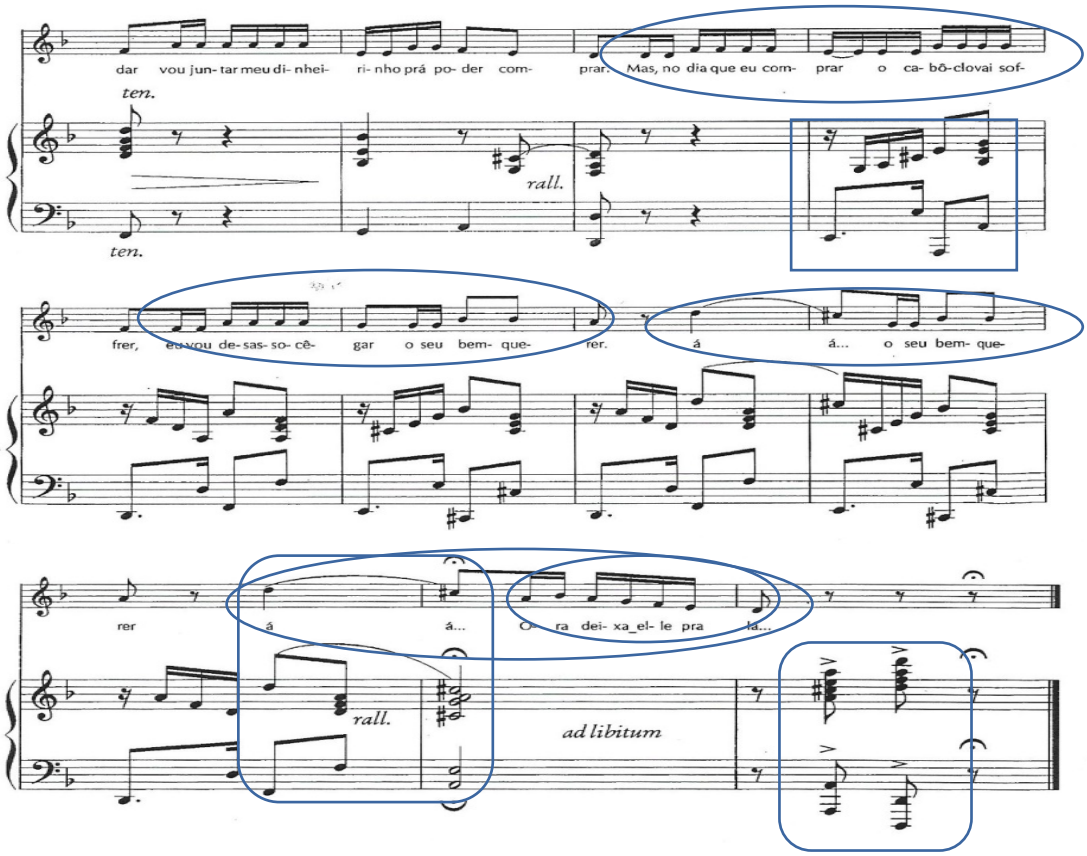


Ex. 6: Sinais de repetição da primeira parte (c. 14 a 16) e início da segunda parte da canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique, c. 16 a 24. Fonte: Salles (1996: 247).

A primeira frase da segunda parte inicia-se com dois incisos rítmicos: o primeiro, o motivo principal já mencionado que circula pela obra (c. 16-17), alternando com um inciso forjado com colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia e duas semicolcheias (c. 18 a 22), conforme indicado no Ex. 6. Estes dois incisos são repetidos com leve modificação rítmica no final da frase. A segunda frase também inicia os dois membros de frase com o motivo principal em notas repetidas que alterna com um inciso em semicolcheias e colcheias, finalizando, depois da estrutura antecedente/consequente, com uma escala descendente iniciada com notas rebatidas (c. 23-24). O ostinato do acompanhamento do piano, agora sem a última colcheia na mão esquerda, mantém a acentuação realizada pelo acorde na mão direita, terminando com um movimento descendente

conclusivo na tonalidade principal, que novamente lembra a baixaria dos chorões, conforme indicado nos compassos 20-21 do Ex. 6.

A terceira parte da canção (Ex. 7) marca um retorno, revelando-se, nas duas frases, bem semelhante à primeira parte, embora sem as repetições (c. 24 a 32). A primeira frase mantém um movimento ascendente em direção à segunda, que prepara o final com uma cadência suspensiva no penúltimo compasso, reforçada por uma fermata. Depois do suspense, acontece um movimento descendente, terminando numa cadência conclusiva (c. 30 a 32).



Ex. 7: Terceira parte da canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique, c. 22 a 32.
Fonte: Salles (1996: 247-248).

No acompanhamento, o ostinato volta a ser o mesmo da primeira parte, como indicado no compasso 25 do Ex. 7. Conclui-se, assim, a macroestrutura AAABA' da obra.

Novamente fórmulas melódicas, rítmicas e harmônicas que, para Mário de Andrade, poderiam ser consideradas "constâncias nacionais" puderam ser constatadas: a harmonia bem próxima do centro tonal, composta por um conhecedor da música europeia, que não desvia a atenção do conteúdo popular, células rítmicas constantes com notas repetidas, motivos curtos, células descendentes com notas rebatidas que terminam em outras notas do acorde diferentes da tônica, além da lembrança da baixaria dos chorões. Elementos supracitados que podem ser conferidos na sua obra *Ensaio sobre música brasileira*, editada em 1928, já mencionada. Quanto à ideologia e contexto musical getulista, a citação retirada do ensaio de Vicente Salles (1996), quando comenta a chegada de Waldemar Henrique e sua irmã Mara no Rio de Janeiro na década de 1930, informa:

> […] surgiu o estilo amazônico, primeira manifestação de cunho regional nortista que se expôs no Rio de Janeiro na era getulista, cheia de apelos populistas e do "desbragado" regional. A arte nesse momento tem marcado "missão" política. Pela primeira vez o Estado voltou para as questões sociais e populares – ou populistas –, introduzindo a ideologia do Estado Novo. […] Momento de tensão e distensão. A música dos anos 30 é música de caráter brasileiro mais acentuado. Vinha sendo gerada pelos primeiros fluxos de vertentes sertanejas do norte, nordeste, centro, sul, derramados principalmente no Rio de Janeiro, sede do poder, usina de reciclagem estética, agora (re)ativada com a colocação no mercado do produto industrializado, o disco e a divulgação pela mídia impalpável que se expandia pelos ares o éter das irradiações radiofônicas, alcançando distâncias incalculáveis. **Mara e Waldemar Henrique desembarcaram no Rio de janeiro neste exato momento. No mesmo momento em que muitos outros artistas brasileiros ali chegaram para desenhar o mesmo mosaico sonoro dos anos 30E** (SALLES, 1996: 13, grifo nosso).

O conteúdo textual desta canção expressa um imaginário e vocabulário típicos do caboclo e das populações nativas, manifestando as crendices e o "jeito de falar" destes sujeitos. Esta bandeira folclórica amazônica sustentada por Waldemar Henrique, como pôde ser observado, tem inegável consonância com a política nacionalista populista de Getúlio Vargas, que atribuía importância à música popular/folclórica na construção de um projeto indentitário nacional, valorizando também composições com este conteúdo, passíveis de serem utilizadas no repertório de grandes corais, criados a partir e bem ao modo da sua visão e intenções populistas; inegável consonância com os ideais marioandradianos relacionados ao movimento modernista que caracterizou a Semana de Arte Moderna, visando à estética europeia nos moldes europeus junto ao investimento na cultura popular, o diálogo do regional com o universal. Oliveira (2015) confirma grande parte dessas ponderações ao observar: "Waldemar Henrique veio para o Rio de Janeiro para ser o 'mensageiro da Amazônia', para contribuir no processo de construção da identidade nacional idealizada pelo governo Getúlio Vargas importando lendas e mitos daquela região" (OLIVEIRA, 2015: 73).

Considerações finais

As discussões apresentadas ao longo do texto, portanto, reforçadas pelas considerações acerca das canções *Minha Terra* e *Uirapuru*, expressam as várias posições identitárias de Waldemar Henrique, revelando a natureza intercultural de sua atuação e produção musical. Pôde-se observar um compositor que realizou trânsito com diferentes dimensões culturais, com os campos de produção da música de concerto, da música popular, da música massiva, congregando a este processo interesses regionais amazônicos, projetados na esfera nacional dentro das concepções político-ideológicas de Vargas (nacionalismo desenvolvimentista) e artístico-musical na perspectiva modernista nacionalista marioandradiana. Os processos variados de identificação do compositor manifestam a sua posição de agente intermediário entre as dimensões do cotidiano amazônico e as dimensões do nacional. Nacional, percebido no contexto deste trabalho como "construção simbólica da nação" (ANDERSON, 2008. HALL, 2015), de matiz folclórico, popular, de exortação ao ambiente natural, ufanista, que interagiu com a mídia do período em questão e encontrou ressonância tanto nos ideais, sentidos e significados do povo (despertando o seu sentimento de

"pertencimento"), quanto nos ideais nacionalistas da era Vargas e nos ideais modernistas de Mário de Andrade. Estava forjado o sistema de representações que evidenciava a transversalidade de poderes oblíquos, uma "luta de representações", ou seja, conflitos, justaposições e diálogos no entrecruzar de diferentes dimensões culturais, e, consequentemente, diferentes interesses e posições ideológicas.

Referências

ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 283-313, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. *Waldemar Henrique*: folclore, texto e música num único Projeto – a canção. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CALDAS, Waldenir. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Trad. introdução Gênese Andrade. 4. ed. 7. reimp. São Paulo: Edusp, 2015.

CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. *História cultura e música em Belém*: décadas de 20 a 40. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

COSTA, Antônio Maurício D. da. Pianos, violões e batuques: caminhos da invenção artística e folclórica da música negra na amazônia paraense (1923-1940). *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 37, p. 1-33, 2018.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações sociais*. Alges, Portugal: Difel, 2002.

CLAVER FILHO, J. *Waldemar Henrique*: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 124 p. (Coleção MPB, 2).

D'ARAUJO, Maria Celina. *Getúlio Vargas.* 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017. (Série perfis parlamentares; n. 72).

DIAS, Robert Madeiro. *Em águas e lendas da Amazônia*: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias*: arte e literatura no Pará dos anos 20. Belém: IAP, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De pinceis e letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. *Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 9, n. 2, p. 130-155, jul./dez. 2016.

FOINQUINOS, Jenifer Elaine dos Santos. *De modernistas a modernos*: estudo comparado entre Mário de Andrade e Bruno de Menezes (1923-1930). Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique*: só deus sabe porquê. Belém: Governo do Estado do Pará, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 1989.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira:* dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976. 132 p. (Coleção Luís Cosme, v. 9).

MACHADO, Selma Suely Lopes. A belle époque amazônica. *Norte Ciência*, Belém, v. 2, n. 1, p. 115-118, 2011.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*: erudita, folclórica, popular. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. *Identidade amazônica e música regionalista na primeira metade do século XX*: Waldemar Henrique e a perspectiva primitivista do Modernismo brasileiro. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. 6, n. 2, p. 139-165, 2011.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, Patrick Paiva de. *Lendas para cantar*: uma análise dialógica do discurso das canções amazônicas de Waldemar Henrique. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas amazônicas de Waldemar Henrique*: um estudo interpretativo. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SALLES, Vicente. *Waldemar Henrique*: Canções. Belém: Gráfica Oficial, 1996.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SILVA, Edson Santos da. *A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique***.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

Geam Gonçalves Aguiar é discente do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGMUS/Emac-UFG, Mestrado); licenciado em Educação Artística (Música) pela Universidade do Estado do Pará (Uepa); professor de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Pará (Seduc/PA) e da Secretaria de Educação da Prefeitura de Parauapebas (PA) (Semed/Parauapebas). geam_aguiar@yahoo.com.br

Magda de Miranda Clímaco é doutora em História Cultural (2008) pela Universidade de Brasília (UnB); mestra em Música (1998) pela Universidade Federal de Goiás (UFG); bacharela em Música/Instrumento Piano (1975) e licenciada em Música (1976) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é professora e orientadora na graduação e no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/UFG, Mestrado em Música). Desde 2011 integra a coordenação geral do Simpósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente na cidade de Pirenópolis (GO) pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em parceria até 2015 com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, a partir de 2016, com o Caravelas (Centro de Pesquisas em História da Música Luso Brasileira/Cesem/ Universidade Nova de Lisboa). magluiz@hotmail.com