



**Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia**

ROBERT MADEIRO DIAS

**Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e
Mário de Andrade (1922-1937)**

**BELÉM
2009**

ROBERT MADEIRO DIAS

Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo. (IFCH-UFPA).

BELÉM
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA, Belém-PA)

Dias, Robert Madeiro

Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937) / Robert Madeiro Dias; orientador, Aldrin Moura de Figueiredo. - 2009

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2009.

1. Amazônia - História. 2. Henrique, Waldemar, 1905-1995. 3. Andrade, Mário de, 1893-1945. 4. História social. 5. Modernismo. I. Título.

CDD - 22. ed. 981.1

ROBERT MADEIRO DIAS

Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em História. Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo. (IFCH-UFPA).

Data de Aprovação:

Banca Examinadora:

Prof. Doutor Aldrin Moura de Figueiredo
(PPHIST-UFPA)

Prof^a Doutora Margarida de Souza Neves
(PUC-Rio) Departamento de História.

Prof. Doutora Maria de Nazaré Sarges.
(PPHIST-UFPA)

Prof^a Doutora Magda Maria de Oliveira Ricci
(PPHIST-UFPA) (Suplente)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, este momento, esta etapa de minha vida. A experiência do mestrado e todo percurso que me fez chegar a este momento de meus estudos, o meu caminho como um historiador.

Meus agradecimentos vão de modo especial para os meus professores, que da graduação ao mestrado estavam a ensinar o ofício de pensar a história. Professores e professoras que da experiência proporcionada na relação professor–aluno nos possibilitam, cada vez mais, o entendimento da profissão na área de História. Agradeço aos professores: Magda Ricci, Leila Mourão, Edilza Fontes, Franciane Lacerda, Maria de Nazaré Sarges, Celeste, Mauro Cezar Coelho, Rafael Chambouleyron, Otaviano Junior, Paulo Watrin, ao professor Alves e ao professor Maia, ao professor Alírio e ao professor Rangel, ao professor Décio Guzmán e a todos que, com seus estudos, suas pesquisas e aulas ensinam-nos a pensar a História. O mestrado foi o momento fundamental desta maturação, de estudos e de leituras com um olhar mais aprimorado. Devo agradecimentos, de modo especial, ao meu orientador Aldrin Moura de Figueiredo. Agradeço também à professora Francesca Focaroli, que apesar da rápida passagem por nossa universidade, pôde ajudar-me em diálogos muito proveitosos.

Meus agradecimentos ainda a Cláudio Seabra, do Museu da Imagem e do Som (MIS), pela precisa colaboração em meu acesso às fontes. Agradecimentos também a Sebastião Godinho, amigo de Waldemar, pela oportunidade de dialogarmos. Agradeço ao Setor de Documentação Arquivística do Sistema Integrado de Museus (SIM), e a Nazaré Lima, D. Marisete, pelo material utilizado e pelo aceite possibilitando-me acesso constante aos textos manuscritos de Waldemar Henrique.

Meus agradecimentos sinceros à minha família, meu pai e minha mãe, meus irmãos. Meus parentes e amigos. Às pessoas que estimam minha amizade, que dão gestos de carinho e apreço. Agradeço à minha namorada Fátima Melo, leitora assídua, que está a me ajudar com sua sensibilidade e nas revisões de meus textos. Agradecimentos serão constantes na luta e na perseverança de, cada vez mais, buscar a realização de antigos e novos sonhos. Hoje é um dia especial.

Belém, 9 de junho de 2009.

Todas essas ousadas aves que voam para espaços distantes, sempre mais distantes — virá certamente um momento em que não poderão ir mais longe e vão pousar sobre um mastro ou sobre um árido recife — bem felizes ainda por encontrarem esse miserável refúgio! Mas quem teria o direito de concluir disso que diante delas não se abre uma imensa via livre e sem fim e que voaram para tão longe quanto é possível voar? Entretanto, todos os nossos grandes iniciadores e todos os nos precursores acabaram por parar e o gesto da fadiga que pára não é das atitudes mais nobres e mais graciosas: isso vai acontecer tanto para mim como para ti! Mas que me importa e que te importa! *Outras aves voarão mais longe!* Este pensamento, essa fé que nos anima, toma seu impulso, rivaliza com elas, voa sempre mais longe, mais alto, se lança diretamente para o ar, acima de nossa cabeça e da impotência de nossa cabeça e do alto do céu vê na imensidão do espaço, vê agrupamentos de aves bem mais poderosas que nós e que se lançaram na direção para a qual nos lançamos, onde tudo ainda é só mar, mar, e sempre mar! — Para onde então queremos ir? Queremos *ultrapassar* o mar? Para onde nos arrasta essa poderosa paixão que para nós conta mais que qualquer outra paixão? Por que esse vôo perdido nessa direção, para o ponto onde até agora todos os sóis *declinaram* e se *extingiram*? Dir-se-á talvez um dia que nós também, dirigindo-nos sempre *para o oeste, esperávamos atingir uma Índia desconhecida* — mas que era nosso destino encalhar diante do infinito? Ou então, meus irmãos, Ou então?

Nietzsche, *Aurora*, Aforismo 575.

Resumo

Mário de Andrade e Waldemar Henrique são conceituados artistas brasileiros. O primeiro como intelectual de renomada importância dentro do movimento modernista, da agitada Semana de 1922 às inúmeras pesquisas e estudos sobre música e folclore. Foi um intelectual formador de uma *inteligência* do pensamento nacional. Waldemar Henrique foi o autor de uma gigantesca obra musical, suas primeiras composições remontam a “Olhos verdes”, de 1922, no Rio de Janeiro recebendo a denominação de “Valsinha do Marajó”, e “Minha Terra”, de 1923. Na década de trinta o seu trabalho ampliou-se tematicamente estendendo-se a motivos de folclore negro, a danças dramáticas regionais, a canções e lendas da Amazônia. Seus estudos de música assim confluíram com o folclore e seu nome constantemente é lembrado pela associação que perdura entre seu trabalho artístico e a Amazônia.

Este estudo fundamenta-se na “noção de experiência” da Amazônia, nestes dois intelectuais, em um momento de suas obras em que este lugar conflui pelo conjunto de lendas que dá suporte e constrói a narrativa de Macunaíma, em Mário de Andrade, e pela série musical inspirada no universo lendário amazônico de Waldemar Henrique. Um, nascido e criado nesses matos e rios, nos dá conta de um olhar nativo, o outro, um viajante a conhecer coisas novas e a perceber, como afirma, “outros brasis”. Semelhanças e diferenças de suas abordagens movem-nos a conclusões sobre a própria Amazônia.

Palavras-chave: Waldemar Henrique. Mário de Andrade. Modernismo. Amazônia.

Abstract

Mário de Andrade and Waldemar Henrique are conceptualized Brazilian artists. The first one as intellectual of renowned importance inside the modernist movement, of the agitated Week of 1922 at the countless inquiries and studies on music and folklore. He was an intellectual forming of an intelligence of the national thought. Waldemar Henrique was the author of a gigantic musical work, his first compositions raise it “Olhos verdes”, of 1922, in the Rio receiving the denomination of “Valsinha do Marajó” and “Minha Terra”, of 1923. In the decade of thirty his work was enlarged thematically stretching out to causes of black folklore, to dramatic regional dances, to songs and legends of the Amazon region. His studies of the music flowed together with the folklore, and his name constantly is remembered by the association that lasts a long time between his artistic work and the Amazon region.

This study is based on the “notion of experience” of the Amazon region on these two intellectuals, at a moment of his works in which this place flows together for the set of legends that gives support and builds the narrative of Macunaíma in Mário de Andrade and for the musical series inspired in the legendary Amazonian universe of Waldemar Henrique. When it was born and created in these bushes and rivers, and in the city of Belém, the other, an inveterate traveler to know new things and to realize, how it affirms “other *Brazil's*”. Similarities and differences of his approaches move us to conclusions on the Amazon region itself.

Key words: Waldemar Henrique. Mário de Andrade. Modernisme. Amazon.

Sumário

Agradecimentos p. 05

Resumo p. 07

Abstract p.08

Abreviaturas p.10

Introdução

A pesquisa p.11

A vida contada em livros p.18

Os horizontes p.24

PARTE I: “No Domínio das Águas”: Waldemar Henrique e Mário de Andrade em viagem à Amazônia (1922-1927).

1.1- Waldemar Henrique e a Amazônia. p. 28

1.2- A Amazônia e a experiência de Mário de Andrade. p.38

1.3- Viagens, expedições, as similitudes e a Amazônia. p.50

PARTE II: Do gosto puro da terra: dos sortilégios da Amazônia e da arte folclórica (1928-1937).

2.1 O Brasil das Iaras e de Waldemar Henrique na capital da Nação. p. 62

2.2 O pássaro uirapuru e a pedra muiraquitã: amuletos da Amazônia. p.75

Considerações finais p. 88

Fontes p. 93.

Referência bibliográfica p. 97

Anexo₁ – Partituras de “Foi Boto, Sinhá!” e “Tamba-tajá”. p. 103.

Anexo₂ – Biografias de Waldemar Henrique e Mário de Andrade. p.107.

Abreviaturas

MIS – Museu da Imagem e do Som.

MHEP – Museu Histórico do Estado do Pará.

CWH – Coleção Waldemar Henrique.

SIM – Sistema Integrado de Museus.

Introdução

A Pesquisa

Waldemar Henrique é lembrado pelo constante ato de narrar, de contar *causos*, de rememorar histórias, num modo todo particular de fazê-lo. “A generosidade desse rapaz me fez aproveitar de um conhecimento folclórico, que eu ignorava quase completamente, antes de conhecê-lo,”¹ escreveu Maria d’ Apparrecida, sua segunda grande intérprete. Esta ligação com o folclore permeia a sua vida. Chamei-o de poeta das lendas. Um compositor, um contador de histórias, que narra tanto de forma melódica, quanto linguística, a indissociabilidade da obra musical, num elo contínuo entre seu trabalho artístico e o folclore. “Vivemos folcloricamente”, lembrou Ascenso Ferreira. Sua obra envereda por tantas histórias e confunde-se à própria trajetória de sua vida. Assim, fui ressaltando as intenções do autor individuando o elemento lendário em sua obra. Na perspectiva da história social não adotamos sua obra “sobre o postulado da inexplicabilidade”, resultado “da atividade de ‘criadores singulares’, atemporais, cujas obras seriam validadas por critérios estéticos absolutos”, mas inserida como um *testemunho histórico*.² Por isso a afirmativa em meu trabalho de especialização, de que Waldemar Henrique e Mário de Andrade, por meio de suas abordagens artísticas, expressam verdades nacionais, por revelarem as circunstâncias que as tornaram possíveis na profícua leitura sobre o ser nacional; por compreendermos as suas ideias em conexão às ideias da realidade histórica de seu tempo vívido.

Este trabalho dialoga com a literatura absorvendo o movimento da sociedade, por meio da obra literária, destrinchando não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social.³ A percepção de que a literatura vai além de um movimento estético possibilitou a compreensão intrínseca de que ela é uma manifestação cultural e, portanto, suscetível a visões de mundo e à historicidade. O historiador social debruça-se sobre a análise da fonte literária: textos de literatos, cronistas, poetas, romancistas, enfim, intelectuais, cultural e socialmente integrados,

¹ Museu Histórico do Estado do Pará. Coleção Waldemar Henrique. *Carta de Maria d’ Apparrecida. (d’ app) para Waldemar Henrique*. Paris, fevereiro – março 1978. Pasta P005. 028.11.

² CHALHOUB, S. e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A História Contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. (p. 7).

³ Idem. *Ibidem*.

em amplitudes diferentes à consciência histórica do momento vívido. Como criadores de ideias, pela essência mesma do intelectual, são produtores e transmissores de ideias, de símbolos, de visões de mundo.

Quando iniciamos esta pesquisa, nosso objetivo, de fato, era o estudo sobre as lendas abordadas artisticamente pelo músico paraense Waldemar Henrique. Com seu avanço, passou a revelar interesse também pelo intelectual paulista Mário de Andrade, a partir da leitura do artigo “O anti-herói e a Cobra Grande: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia” de Aldrin Moura de Figueiredo. “A Amazônia talvez seja, afinal, o principal mito geográfico do modernismo brasileiro”, justificando não “à toa que duas das obras de fundação do modernismo brasileiro vieram a público depois de seus autores terem visitado a região”: *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Cobra Norato* de Raul Bopp (1898 - 1984).⁴ Neste estudo, Figueiredo sugeria que da experiência de construção da brasilidade, o Brasil tomava “a imagem e o sentimento”⁵ de um país dual: o lugar do moderno e civilizado, em contrapartida ao primitivo, o rústico e o arcaico revelando as fronteiras rígidas dos “territórios do moderno e os lugares do tradicional”⁶. Se a Amazônia era um palco de possibilidades para se pensar o país na busca do genuíno, por sua vez, sua apropriação era estritamente, como uma reserva de sólidas tradições populares.

Nesse contexto, tornou-se frutífero o estudo que estávamos desenvolvendo sobre Waldemar Henrique e seu trabalho folclórico e o olhar de Mário de Andrade, direcionando uma reflexão acerca das abordagens artísticas distintas sobre a Amazônia nestes dois intelectuais. E compreendendo as leituras do rapsodo Mário de Andrade e do maestro Waldemar Henrique como distintas, levantamos a problemática sobre o porquê, num momento de efervescência intelectual de proporções nacionais, sob a égide do modernismo, a Amazônia foi diferentemente incorporada nos seus trabalhos artísticos. Leituras e experiências distintas que revelam o Brasil *deles*, de Mário de Andrade, uma leitura envolvida pelo véu da cidade, do moderno e civilizado e Waldemar Henrique entre lendas, rios e caboclos. Ambos com atitudes e valores envolvem-se em mundos verbais que transcendem o mero contar. Um Brasil *deles* e da cultura *deles*, em comportamentos e falas intensificadas, atentos aos interstícios da *poética do espaço*, do lugar de suas origens, justificando e

⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **O anti-herói e a cobra-grande**: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia. In: Josebel Akel Fares. (Org.). *Diversidade cultural: temas e enfoques*. 1 ed. Belém: Unama, 2006, v. 2, p. 190-191.

⁵ Idem. p. 189.

⁶ Idem. p. 190.

instigando a refletirmos sobre suas experiências frente à Amazônia. O primeiro capítulo revela “atitudes emocionais poderosas” da experiência de Mário de Andrade no Norte brasileiro, contudo mesclada como elemento de contemplação e contato. Aos significados de Amazônia, revelam-se em Waldemar Henrique experiência e cotidianidade, medo e superstições da infância e da juventude, e a crença em Matintaperera é emblemática. Vindo da grande cidade, a experiência de Mário de Andrade sobre a Amazônia é diferente, inicialmente pela própria natureza de seu contato, como viajante, de passeio a pé, a descrever e a observar costumes. Contatos que se engajam e se fortalecem pela busca da brasilidade, revelando significados, abordagens artísticas, apreensões culturais, mistérios e símbolos referentes à Amazônia.

Eduardo Moraes percorre a “arquitetura da construção ideológica” elaborada pelos modernistas, onde o folclore recebe um trato especial. Num primeiro momento, Moraes reflete sobre a “renovação estética” galgada pelo movimento, que buscava para o país um lugar no “mundo civilizado”. Depois, num segundo momento, discorre sobre o caminho tomado pelos modernistas, que passam a ter como preocupação fundamental a “questão da brasilidade”.⁷ Segundo Moraes, o folclore foi solução e fundamento doutrinário modernista, constituiu célula fundamental para dar ensejo ao discurso do nacional, de uma cadeia de reduções, que foi do nacional ao popular, do popular ao folclórico. “Se o elemento nacional é o elemento folclórico, podemos pensar o que é nacional, com as mesmas categorias com que pensamos a coisa folclórica.”⁸ De forma que o folclore atinge o internacional com as mesmas categorias que o elemento nacional. Fazer arte folclórica, extraída da “inconsciência do povo”, é fazer arte nacional. A Amazônia ganha nítidos contornos nesta nova arte e, simbolicamente, suas lendas passam a pertencer ao povo brasileiro, lembrando o Brasil, a Amazônia e seus símbolos: a floresta, as águas, as pororocas, as lendas, os índios, a natureza, a diversidade na fauna e na flora, o lugar e sua realidade constituinte. Qual a visão que estamos formando no momento atual sobre nossa realidade? Num mundo de símbolos e visões de nacionalidade este trabalho vem instigar um olhar sobre a Amazônia.

⁷ Para uma leitura sobre estas noções de “continuidade” e “ruptura” dentro do movimento modernista em São Paulo, ver a tese BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena: A Obra de Paulo Prado**. Campinas: Papyrus, 2000.

⁸ Ver Moraes, E. J. “*Modernismo e Folclore*”. In: CNFCP Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, **Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. (Série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP. 1992. (p.77). Para uma sobre o tema, ver também CHAUI, Marilena. “*Sobre o nacional e o popular na cultura*”. In. **Cidadania cultural**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006. (p. 15-64).

Recolhendo as situações biográficas de Waldemar Henrique e as situando quanto ao momento de sua produção, atentando aos aspectos culturais e políticos, sociais e históricos, concluí um estudo anterior intitulado *O Tempo e o artista: Waldemar Henrique e o Brasil Amazônico (1922-1937)*. Avançando, a pesquisa seguiu timidamente a partir de uma palestra do músico, em que ele sugeriu que o boto – e não Macunaíma – era de fato o grande anti-herói brasileiro. Em “Fascínio e persistência do boto no Folclore Amazônico”, em 1971⁹, o tema central de sua palestra era o boto: “tal como no meu tempo”, ouço “comentar sobre o boto aquelas mesmas histórias.” Portanto, justifica “Fascínio, como envolvimento supersticioso, e Persistência, como constância temática, do Boto no folclore da Amazônia”.¹⁰ Enfatizando, o pianista, diz não haver “nenhum outro personagem de nossa mitologia” que “se oferece tão fabuloso de assunto – aventuras e desventuras, façanhas e sortilégios – com a desenvoltura do boto.”¹¹ Na canção “Foi boto, Sinhá”, por exemplo, podemos constatar seu envolvimento com o tema.

*Tajapanema chorou no terreiro
Tajapanema chorou no terreiro
E a virgem morena fugiu no costeiro.*

*Foi bôto, sinhô
Foi bôto, sinhá,
Que veio tentá
E a moça levou.*

*No tar dansará,
Aquele doutô,
Foi bôto, sinhá...
Foi bôto, sinhô.*

*Tajapanema se pôs a chorar,
Tajapanema se pôs a chorar,
Quem tem filha moça é bom vigiar.*

*O boto não dorme
No fundo do rio;
Seu dom é enorme,
Quem quer que o viu
Que diga que informe
Si lhe resistiu,
O boto não dorme*

⁹ HENRIQUE, Waldemar. “Fascínio e Persistência do boto no folclore amazônico”. In: GODINHO, S. **Só Deus sabe por que**. Ed. Falangola. Belém-Pa. (p.69-77). Trata-se de uma “palestra proferida no Curso de Folclore promovido pelo Departamento de Turismo de Brasília, em agosto de 1971”.

¹⁰ Idem. (p. 69).

¹¹ Idem, ibidem.

*No fundo do rio.*¹²

A letra da canção aborda a lenda do boto. Segundo a crença local, nas noites de lua cheia, o boto, transformado em um belo rapaz, abandona as águas dos rios e dirige-se aos terreiros, e, nas festas e danças, seduz as virgens morenas – expressando a planta taja-panema – por meio de seu choro, o aviso à população dos perigos que se aproximam. Esse poema ressalta todo um universo de sociabilidade existente nas comunidades ribeirinhas, que aproxima continuamente o caboclo e sua própria natureza e o mundo natural de que faz parte. Ali os tempos se misturam, na concepção do tempo individual e o social, o tempo da natureza. Quem narra conhece profundamente os valores que regem e circundam as crenças referentes às iniciativas do boto. Conhece as narrativas mitológicas que giram em torno dessa figura lendária.

Este narrador é conhecedor dos valores, das credences locais, e manifesta-as quando associa o “choro” do taja-panema à virgem morena. A ação de seduzir ou mundiá a moça, no tempo dos versos, já ocorreu. O tempo de um passado recente é enfatizado no refrão: “Foi boto, sinhá, Foi boto, sinhô.” Expressão enunciativa, que por sua vez enuncia o boto.¹³ A história se desenvolve em um momento decisivo da trama local e toda ela se emaranha na conjugação da ação do boto e seu lugar: o rio. Sobretudo na cultura ribeirinha e na relação rica e mágica entre o homem e o rio. Medo e superstições se mesclam na representação do imaginário caboclo e indígena, que se presentifica por meio da canção. Nela, o narrador auxilia constantemente o leitor, sendo esclarecedor de todos os elementos que compõem o drama: a virgem, o boto, a planta, o choro; a crença de que o boto sofre um processo de metamorfose, deixando as águas em busca de *conquistas*. O movimento da narrativa climatiza-se no momento em que, quase em um diálogo com o leitor, sai de um passado recente e toma-se ao tempo presente: “Quem tem filha moça é bom vigiar!” é o clímax da letra, um aviso, uma orientação, um diálogo, uma fala direta e clara. Um efeito enfático e justificado, desejado, expressa o decorrer da narrativa, atentando-se exatamente para a relação que o narrador mantém com o leitor.

¹² Letra transcrita em ORICO, Osvaldo. **Vocabulário de credences amazônicas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1937. (p. 44-45).

¹³ Esses refrãos foram constantes no enunciar da dança que se esta dançando. “Olha o côco, Sinhá, Quebra o côco, Sinhá, “Vira o côco, Sinhá”; refrãos comuns nos côcos do Nordeste. ANDRADE, M. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983. (p.27)

Pela intervenção direta do narrador na história cria-se uma espécie de simulacro, dando um efeito de realidade na trama, quase ou mesmo afirmando um cuidado especial e necessário do lugar. Aqui, o tempo fictício dos personagens confunde-se ao extremo ao tempo real, vivido pelos sujeitos ribeirinhos, representando e enunciando verdades sobre suas sociedades e seus atores sociais. Servindo como motivos lendários: a noite, o sol, os astros, os pássaros, as plantas, “*todos os elementos, todos os fenômenos*”. Magiando, mundiando, enfeitiçando as virgens ribeirinhas, o boto é o anti-herói amazônico de Waldemar Henrique; ele é o mais rico em façanhas e sortilégios, ele “*destronou os demais,*”¹⁴ afirmou o pianista. Ao boto dedicou pelo menos três obras, como a canção *Manha-nungara*, que narra as iniciativas do boto. Pela caçara, “*o grito de angustia*” de cunhã fere a harmonia em mais uma escapada do boto, “*que não dorme no fundo do rio*”, por isso, “*Quem tem filha moça é bom vigiá!*”.

*Do alto palmar d'uma jussára
Vem o triste piar da iumára.
Os tajás pelo terreiro estão chorando
E no rio, resfolegando,
O bôto-branco boiou!...(ô-ô)*

*Sentada na rede, cunhã está rezando
A reza que Manha-Nungára ensinou...*

Tupan, quem foi que me enfeitiçou?

*Manha-Nungára!
O grito rolou pela caçara,
Mãe - velha se espantou.
Embaixo, na treva do rio
Dois corpos em cio,
Lutando, enxergou.*

*E pelo barranco
De novo soou
O grito de angustia
Que a cria soltou:
-Manha-Nungára!*

Letra de Nunes Pereira (1892-1985), Oswaldo Orico refere-se a este compositor, como profundo conhecedor das coisas amazônicas, por isso, faz referência às suas explicações sobre as aventuras do boto, esclarecendo a partir daí Orico, que o “caboclo tem razão em apontá-lo como um perigoso sátiro fluvial, um fauno das águas. Sentindo o cheiro do corpo feminino

¹⁴ HENRIQUE, Waldemar. “*Fascínio e Persistência do boto no folclore amazônico.*” In: GODINHO. S. *Só Deus sabe por que*. Ed. Falangola. Belém-Pa. (p.69).

(“odor di femina”), logo se aproxima. E fica excitado si descobre o fluxo menstrual. Conta-se, no interior, que quando as conhãs (sic) se arriscam a viajar ‘incomodadas’, o boto logo descobre o rastro, e agitado, chega e vira as canoas.”¹⁵ A imagem de um terreiro à beira do rio, acrescido da jussára (açazeiro) e do piar da iumára (coruja), vem à mente um cenário de sedução e medo, na presença dos encantados que habitam a natureza.

O boto seria o anti-herói não por que não tenha caráter ou por que seja preguiçoso, mas pelos truques de que se vale para possuir as virgens morenas. “Quem tem filha moça é bom vigiar”. A canção “Manha-nungara” (mãe de criação), simboliza esse ataque de boto, no caso, à menina cunhã, que pergunta ao deus Tupan: *quem foi que me enfeitiçou?*

As distinções estavam em que o anti-herói no rapsodo parte de seu lugar de origem – a mata, o tradicional e arcaico –, como muito já se afirmou, e se direciona para a cidade em busca do muiquitã, amuleto que perdeu e que dá sentido à narrativa de Mário de Andrade. Já em Waldemar, o boto recebe maior crédito exatamente no que se identifica a dinâmica do que mais representa a cultura amazônica, não só suas lendas, mas sua persistência, suas crenças, seus costumes, atitudes e hábitos, sempre próximos e envolvidos em cenários de florestas e homens ribeirinhos.

As possibilidades desta pesquisa estavam latentes, e na distinção das leituras sobre a Amazônia nos dois intelectuais-artistas, insurgiu-se uma importante temática para análise. Waldemar Henrique e Mário de Andrade leram a Amazônia, naturalmente apresentando semelhanças e diferenças, e o trabalho de especialização fora analisar os pressupostos de suas leituras. As conclusões foram surgindo e uma potencialidade simbólica da realidade constituinte da Amazônia se revelava, atraindo cada vez mais a compreensão de *como* se davam essas similitudes e distinções em seus trabalhos artísticos, como no caso da rapsódia de Mário de Andrade e das músicas de Waldemar Henrique. A Amazônia presente nos dois trabalhos conduziu-nos de maneira inusitada a uma conclusão que já entendíamos satisfatória: a intensidade de seus elementos constituintes em comparação ao Brasil moderno na busca da brasilidade.

¹⁵ ORICO, Oswaldo. **Vocabulário de credices amazônicas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1937. (p.45).

A Vida contada em Livros

Assim, imagino, estão expostas as categorias fundamentais que sustentam o raciocínio deste trabalho. Antes de seguir, julgo necessário um breve conhecimento sobre a produção biográfica acerca de Waldemar Henrique e de Mário de Andrade. O músico paraense entre os anos de 1933 e 1936 escreveu uma série de músicas pautadas no imaginário lendário amazônico. A lenda do boto narrada na canção “Foi boto, Sinhá” e Matintaperera foram feitas em parceria com Antonio Tavernard em Belém em 1933; a canção “Uirapuru”, “Cobra Grande” e “Tamba-taja” são de 1934; em 1935 compôs e gravou “Manha-nungara” e em 1936 o tema “Curupira”. Os motes de suas canções, embora de sua autoria, são fruto de inspiração folclórica, e as suas abordagens artísticas são relevantes a uma escrita que se queria nacional. O pianista singrou as águas da Amazônia e continuamente absorveu-as em seu fazer artístico, tornando-se um músico de renomado prestígio. Nesta reflexão, vamos rascunhando os passos de um jovem artista e paulatinamente conhecendo uma sociedade que se apresenta pelo seu olhar. Os princípios de seu trabalho estão em Belém enraizados nos anos anteriores a sua ida ao Rio de Janeiro, em 1933, particularmente a partir de sua parceria com Antônio Tavernard (1908-1935). Pelos interiores amazônicos conheceu muitas lendas. Homem católico, religioso, não era menos afetuoso às questões de astrologia, de modo profundo envolvido pelos números, por cálculos e previsões de numerologia para amigos, como Dalton Trevisan, com quem trocou algumas cartas, e que estava impressionado pelo “serviço inestimável” prestado pelo pianista, “com suas previsões de meu futuro”.¹⁶ Waldemar também escrevia mantras e era ambicioso na busca de seus sonhos; desejava ser um artista, assim viver e ter seu sustento. Sair de Belém representava um vasto cabedal de possibilidades. Uma vida. Quando inquirido sobre a possibilidade de ir à Europa desenvolveu a reflexão:

Assim, de momento, querendo quebrar essa rotina de boi-preso, reacendo meu entusiasmo e minhas ganas de retomar o caminho que encetei em abril de 1933 desde Belém do Pará em busca do Sonho e da vida.

Há quase 28 anos, por tanto, sai de casa, deixei a família, o emprego no escritório de Antonio A. Sobrinho, o conforto, amigos, segurança, terra querida, coisas gratas, facilidades, raízes de homem com 28 anos de idade.

Inquestionavelmente, 1961 é um ano de mudança. Pela 2º e última vez (não chegarei aos 84 anos para esperar a 3º) Saturno atravessa minha 1º casa

¹⁶ MHEP. CWH. *Carta de Dalton Trevisan a Waldemar Henrique*. Sem local, 27/10; 06/11;15/11, sem ano. Pasta 067.

(EU) astrologia. Desata-se mais um elo da corrente. Preciso preparar-me, nortear-me, fortalecer meus músculos para novo e mais dramático salto, ou melhor, para a mais incômoda mudança. Mudarei de tipo, (estou próximo da idade proecta) de gênero, de conduta, de amizade, de profissão artística, de sensibilidade, de roupas, de hábitos, de lar. Já estarei preparado? Quase, quero crer.

No humbral desta derradeira e provavelmente a mais importante etapa da minha existência estou tão pobre como em 1933 – quando, para ir de vez para o Rio, vendi meu piano – muito embora já agora despojado da mocidade e do estandarte ilusório do compositor incipiente, mas apaixonado; aos 28 anos, arrastei Mara e visionava o mundo.

Hoje estou mais próximo de mim, que do mundo.

O partir, hoje, parece-me mais uma obrigação, uma ordem ambiciosa, do que um anelo benéfico. Não busco mais nada. O resto é vaidade. Todavia, reagir contra este amolecimento, esta introspecção complexada, este tímido modo de negar-me, parece-me natural. Ainda devo tentar situar-me entre os vivos. Não morri ainda. Esforçar-me-ei por aceitar novos encargos, com talento ou sem ele. Devo obrigar-me a agir, a atuar, a sofrer, a amar, a viver até o dia determinado por Deus para minha morte.¹⁷

Não suspeitava, pela impossibilidade de sabê-lo, que ainda viveria pelo menos três décadas. Sob o peso de suas memórias, o músico recordava nesta carta um momento fulcral de sua história e que já não ambicionava. Naqueles anos trinta, viajava e desejava alcançar o mundo; em sessenta, por sua vez, aproximava-se de si, refletindo sobre a vida, suas emoções e atitudes. O tempo guardou-lhe saudades e frutos de um momento de gênese do seu trabalho enriquecido no imaginário ribeirinho, de predomínio na sua música do caráter folclórico. Novo, envolveu-se por chulas, cocos, carimbós, batuques, valsas, festejos juninos, música lírica. Intitulou-se “mensageiro da Amazônia”, e em seu trabalho propôs um Brasil com traços de identidade Amazônia. Claver Filho, por exemplo, em *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia*, primeiro livro de natureza biográfica acerca da vida e da obra do músico paraense, reitera, em depoimentos, a constante associação entre o artista e o seu lugar, o seu trabalho artístico e uma ideia da Amazônia, a cultura ribeirinha e o saber mitológico local. “A Amazônia é a parte predominante de toda a obra de Waldemar Henrique”, não pôde deixar de afirmar o autor do livro, “a qual nos chega com uma força muito grande, através de canções, lendas, bailados, ritmos, ambientação própria,” onde apesar do progresso, “continua a ser uma das maiores reservas de mitos, lendas e credices do Brasil.” O autor faz referência logo a seguir a Oswaldo Orico, quando fala do “fascínio da mata virgem, dos mistérios que dormem inviolados no fundo das águas verdes, das curiosidades da flora suntuária e da portentosa

¹⁷ MHEP. CWH. *Carta de Hélio*: “Por que não vem para a Europa? “Map e Claudiano idem”: “Por que não vens?” Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1960.

avifauna, como fontes inesgotáveis do povo caboclo que habita aquela região.”¹⁸ Claver Filho teve formação no jornalismo e o seu livro nos dizeres de Ary Vasconcelos é “uma injustiça a menos na história da nossa cultura”, pois “Waldemar Henrique já tem sua vida contada, a obra estudada em livro.”¹⁹

E, atualmente, em mais de uma obra, Ronaldo Miranda publicou um pequeno texto, uma homenagem ao pianista. O livro “Waldemar Henrique, compositor brasileiro” também de 1978 é, assim como o de Claver Filho, de caráter biográfico, e estabelece uma cronologia sobre o músico, sua família, seus estudos. Ali está contida uma “série das Canções” do músico e um catálogo de sua obra. Apresentando o autor, Miranda o situa dentro da terceira geração nacionalista, semelhante ao que faz Vasco Mariz, ao lado de nomes como o de Oswaldo de Souza (1904-1995), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993) e José Siqueira (1907-1985). Atento, afirma que o músico “nunca foi somente um harmonizador de temas populares,” não se esquecendo de ressaltar com mais ênfase que “à maneira do populário regional, têm sido escritas suas lendas e canções.” “Com o essencial ele consegue o clima inegavelmente brasileiro”, “a nostalgia da terra.” O livro trás um pequeno depoimento transcrito, assim como diversos dados do artista, e é exatamente aí que reside a sua importância, pois ele possibilita o acesso a dados importantes do músico. Pequenos trechos de jornais são transcritos, “seis canções” são brevemente comentadas. O livro é de caráter estritamente biográfico, indicando datas, fases e acontecimentos da vida do músico, revelando a preocupação de Ronaldo Miranda de realizar um trabalho sem o caráter monográfico, mas atento fundamentalmente às “cartas, memórias, textos, evocações, músicas...”, querendo conservar os documentos do artista e sua vida,²⁰ incentivando ainda a produção de “um livro grosso, uma grande homenagem.”

Não muito distinto, o livro *Waldemar Henrique da Costa Pereira*, de Sebastião Godinho, de 1994, surge noticiando principalmente a movimentação em torno do artista na década de oitenta. “A amizade de Sebastião Godinho por Waldemar Henrique nasceu quando o maestro ainda dirigia o Teatro da Paz.” O então secretário Diretor do Teatro da Paz passa a desfrutar da condição de amigo do consagrado músico. O livro é um conjunto amplo de

¹⁸ ORICO, Oswaldo. **Vocabulário de credences amazônicas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1937. (p.07).

¹⁹ FILHO, Claver. **Waldemar Henrique: O canto da Amazônia**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. (p.05).

²⁰ Ver trecho da carta de Ronaldo Miranda endereçada a Waldemar Henrique em 04 de dezembro de 1980, transcrita no livro *Só Deus sabe porque*, “Cuidado com a papelada. Não atire nada fora. É necessário que se faça um grande trabalho sobre WH. Cartas, memórias, textos, evocações, músicas, silêncios e caminhadas. Nada de monografia. Um livro grosso, uma grande homenagem. (...) Atire fora somente os memorandos, os ofícios etc. A vida do Maestro não.” Cf. Godinho, S. **Só Deus sabe porque**. Belém-Pa, Ed. Falangola. 1989. (p.229).

transcrições de recortes jornalísticos, entrevistas, e um *song-book* organizado de modo especial para o trabalho, de autoria do musicista Yuri Guedelha. Mas é somente a obra “*Só Deus sabe porque*”, publicada em 1989, do mesmo autor, que oferece o mais amplo material publicado acerca do artista, uma “seleta de textos e fotobiografia”, como o subtítulo esclarece. A edição é comemorativo ao octogésimo quarto aniversário do músico e compositor. Discursos, palestras, contos, artigos, crônicas, registros, correspondência, poesia, programas de rádio, pareceres, pronunciamentos, teatro, saudações e um ABC de Waldemar Henrique compõem a obra e enumeram os seus capítulos. Reunindo textos de várias épocas, o material inédito sobre o autor é o mais extenso publicado. Ressaltando a importância que estas obras apresentam por disponibilizar um elevado acervo em particular sobre o artista, no mais das vezes contêm um recorte e um debate delimitado e influenciado pela convivência e o interesse de amigos.

João Carlos Pereira entra na lista dos biógrafos do músico paraense pela publicação de um livro produzido a partir de vastos e contínuos momentos de conversa com o músico. *Encontro com Waldemar Henrique*, de 1984 é diferente dos demais pela possibilidade que oferece de leitura e contato com o próprio Waldemar e suas memórias. Perguntas e respostas encaminham uma história e estabelecem uma cronologia acerca do artista. Trata-se de um oportuno trabalho, não isento de lacunas, mas que rabisca suas memórias e nos proporciona um olhar sobre o seu passado.²¹

Assim, é necessário atentar a produção biográfica²² a respeito de Waldemar Henrique, o caráter nostálgico e fraterno que comporta. Justifica-se, de fato, que tal produção fora produzida por amigos do músico, expressando um objetivo claro de ressaltar uma determinada história do mesmo; saudosa, disposta como documento histórico de sua própria historicidade. Mas, refletindo sobre o material e a trajetória que estabelece sobre o músico, um fator inicial e fundamental é perceber tal material como fonte para a pesquisa biográfica e para o entendimento histórico, com limitações e restrições que obedecem a determinados objetivos por parte de seus idealizadores, que estabelecem uma visão e uma interpretação dos fatos. Por outro lado, o material não está desconectado da noção de memória, que é seletiva e saudosa de tempos passados, não menos fincados às vicissitudes de sua trajetória, às permanentes e recíprocas relações entre biografia e contexto, como argumenta Giovanni Levi.

²¹ Pereira, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém-Pa, 1984.

²² Ver também o estudo de Martins acerca da produção biográfica referente ao pianista Waldemar Henrique. MARTINS, Michelly de Jesus. **Waldemar Henrique, Só Deus Sabe Porque: uma análise antropológica sobre a construção da trajetória de um músico paraense**. (dissertação de mestrado) – PPGCS-UFPA, 2008.

Assim, o estudo que realizamos segue a perspectiva de escrever sobre Waldemar Henrique e as vicissitudes de sua vida e seu fazer artístico a partir da documentação de que dispomos, ressaltando na atmosfera histórica que o justifica a singularidade de sua trajetória quanto à Amazônia. Esse gesto precursor e moderno em Waldemar na captura da brasilidade e da música folclórica, da temática Amazônia, carrega-lhe nos trajes de sua época, atuando como testemunho histórico de um momento social, político e cultural vívido.

Waldemar Henrique, compositor e folclorista, natural de Belém do Pará, tendo se dedicado com civismo e seriedade a recolha e divulgação de selecionados documentos do folclore do norte brasileiro, conquistando um lugar de relevo nos meios artísticos desta metrópole vem pelo presente propor a esse departamento tão patrioticamente dirigido por V.S que se digne mandar examinar e publicar os referidos documentos musicas pelos quaes confio-os direitos mediante remuneração deste departamento. Trata-se de material recolhido nas minhas viagens aos lugares mais primitivos e pelo esforço das minhas observações incluindo nesta proposta as minhas próprias composições sobre as lendas da Amazônia e outros temas do nosso rico e desaproveitado manancial folclórico.(...) Desde já reconhecido como compositor e brasileiro ao descontinuo de V.S. e aos grandes benefícios que haveis prestado ao desenvolvimento das nossas artes amparadas pelo vosso departamento confio que dará V.S. atenção ao presente...²³

Waldemar Henrique recolheu, arquivou e divulgou um vasto material folclórico. Com este documento, direcionado ao diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda Lourival Fontes, o músico transparece o tom missionário, que caracterizou o movimento folclórico no Brasil,²⁴ nele expressando o seu contínuo desejo de divulgar a Amazônia, desejo edificado cada vez mais em um eficaz sentido simbólico do qual seu trabalho se reveste. No que pôde, o músico estudou o folclore de sua região e incorporou-o em seu trabalho artístico, revelando um Brasil *dele*, onde o folclore surgiu como fundamento doutrinário para dar ensejo ao discurso do nacional. A Amazônia, como já afirmamos, ganhou contornos mais envolventes e suas lendas simbolicamente passaram a pertencer ao povo brasileiro, a Amazônia e seus símbolos constituintes do Brasil.

Em Mário de Andrade, a Amazônia é mais absorvida no trabalho que ficou conhecido como *O Turista Aprendiz*, diário de viagem escrito pelo rapsodo a partir de suas viagens pelo

²³ MHEP. CWH. Ofício direcionado ao Sr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, sem data, sem local.

²⁴ Sobre os estudos de folclore no Brasil ver VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Norte e Nordeste brasileiros. Alvo de muitos estudos, por sua vez, Mário de Andrade tem seu nome muito recordado pela produção do trabalho literário *Macunaíma*. A bibliografia a seu respeito confunde-se entre a biografia do autor e as interpretações e contribuições na leitura de *Macunaíma*. O trabalho de Cavalcante Proença, *Roteiro de Macunaíma*, por exemplo, estuda os temas fundamentais que giram em torno da obra, e como Mário de Andrade reelabora seu livro a partir das narrativas de Koch-Grünberg, Capistrano de Abreu, Couto Magalhães, entre outros. Proença é atento aos aspectos que variam do uso da linguagem indígena e popular, recheado em contos populares, provérbios, sobrevivências do antigo falar no Brasil. O trabalho é denso fixando cada contribuição utilizada pelo modernista paulista.

Sobre Mário de Andrade, podemos destacar também a importância do estudo de Gilda de Mello e Souza, que visualiza em *Macunaíma* um paralelo do romance arturiano e a busca do Santo Graal. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma* é uma obra fundamental por atentar aos aspectos teórico-musicais, com os quais seu autor estava envolvido no momento da produção da obra literária *Macunaíma*.

Telê Porto Ancona Lopez compõe de modo muito importante uma relação sensata sobre os estudos já realizados sobre o poeta paulista Mário de Andrade. Ela é autora não somente de *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, de 1972, mas também de *Mário de Andrade — Táxi e crônicas no Diário Nacional*, de 1976. Foi ainda organizadora de outras duas importantes obras acerca do poeta modernista: uma edição de *Macunaíma* de 1988 e de “O Turista Aprendiz”, de 1976, livro ao qual a primeira parte deste trabalho irá se dedicar, atento até este momento principalmente nos escritos da primeira viagem de Mário de Andrade, no caso, a que fez para a Amazônia. Texto originado como diário, a publicação seguiu esta vontade do autor. Com esta publicação a autora propõe não deixar no esquecimento uma “obra menor” do autor de *Macunaíma* e se não o faz, justifica, sobretudo afirmando um determinado humor no modernista, e determinados subsídios presentes na obra que possam oferecer para compreensão global de seu trabalho. Analisando a viagem de Mário de Andrade à Amazônia a partir de *O Turista Aprendiz*, observamos o contato e a emoção do poeta chegando à Amazônia, as águas barrentas e a floresta, a riqueza e a variedade da fauna e da flora, a experiência e as lembranças, registradas e mantidas em diário, dando subsídios para se perceber outros significados da Amazônia no artista paulista. O verde das matas e o colorido das aves desprendem-se de seus papéis, os passeios, que tantas fotos sugerem, dão-lhe fibra num real geográfico infinito de experiências. O diário é revestido de um caráter pessoal, cotidiano em emoções, em descrições de lugares, de paisagens e encontros. É um

texto, um documento que mostra o envolvimento, uma fonte reveladora de uma teia de experiências, de situações e significados na vivência de quem o narra. Tomamos o diário de Mário de Andrade como o crivo revelador e instigante das breves experiências que o seu autor pôde, de fato, viver, ter como contato no recorte de nosso trabalho, em particular, na Amazônia. Dessa forma, estamos menos a crer na possibilidade de afirmar um determinado humor e um “discurso ficcional do diário de viagem à Amazônia”, como sugere Tele-Porto, mas sim, a afirmar e justificar em Mário de Andrade, tal viagem como a busca da experiência de viver a Amazônia e relatar-lhe, não o insólito, mas o sentido profundo de uma nova experiência, de um novo horizonte.

Os horizontes

Waldemar Henrique e Mário de Andrade nos permitem estudar a Amazônia de um período, de uma inquietação que sabemos parte do momento atual. Em recente data, Belém atuou como palco de um grande evento: o Fórum Social Mundial ²⁵, evento de expressiva repercussão onde vozes distintas dos mais diversos lugares foram escutadas em seus clamores por um mundo melhor. Pelo menos 142 países estavam representados, e um lugar-comum parecia sobressair nas diversas falas justificando simbolicamente a escolha de Belém como sede da nona edição do evento: a Amazônia. No panorama histórico do momento em que vivemos, escrevemos uma História pela premissa preocupante dos impactos ambientais. Observando a Amazônia atuar como um forte elemento de atração para os argumentos ambientalistas, este trabalho perscruta cada vez mais esta atração no recorte histórico estabelecido por esta pesquisa. Por sua vez, na escrita de uma história do país, nas abordagens do artista modernista. Atração, feito encanto e feitiço, é aquela Amazônia das extremidades profundas do contato da mata; o caboclo e o rio que envolvem este olhar que se gesta e acompanha o artista. Em Mário de Andrade absorvido pelos mistérios de Macunaíma; Raul Bopp pelos mistérios de Cobra Norato; Waldemar Henrique pelo feitiço do som da natureza.

²⁵ A nona edição do Fórum Social Mundial ocorreu na Amazônia, do dia 27 de janeiro ao 1º de fevereiro de 2009 e teve como tema: “Um outro mundo é possível”, em referência ao modelo de civilização atual e crises que se propagam de maneira mundial, como na “Carta de boas vindas” do evento foi pontuado: a crise econômica, energética, ambiental, cultural e a crise política. A Carta salienta a importância amazônica e a preocupação do próprio Grupo ou Conselho do evento quanto à Amazônia e às ameaças que possam atingi-la pelo modelo hegemônico.

Estas possibilidades de reflexão quanto às questões da contemporaneidade se tornarão, cada vez mais, profundas e constantes em meus trabalhos e desde já, instigam à reflexão em consonância com as inquietações do tempo presente, nos fazendo colocar os trajés desta época na inquietação própria do ofício de pensar. Novos horizontes, mastros, recifes, que estão mais além, como um norte a percorrer e querer alcançar. Como um além sempre a despertar novas reflexões, a desvendar segredos, despontando as dimensões geográficas, rumando para onde outros sóis ainda irão se pôr, onde novas experiências, ainda hão de ser contadas. Um horizonte geográfico, um horizonte amazônico em florestas e significados, um horizonte de experiências que justifica, cada vez mais, a presença do autor de *Macunaíma* na Amazônia.

Buscar os significados da Amazônia em Mário de Andrade e Waldemar Henrique é a proposta da primeira parte deste trabalho. “Significado” no sentido utilizado por Raymond Williams em *O Campo e a Cidade*, um sentido pessoal, de vivência, de emoção, de experiência de vida. De sutileza, de lembranças sociais, de memória. A bela época de Belém em Waldemar Henrique, depois a crise; as lendas, a cidade, o rio, as viagens, sua família, os transeuntes da capital. Em Mário de Andrade, o horizonte, acima de tudo, o horizonte, os passeios, o rio, a flora e a fauna; as comidas, as pequenas cidades. O intelectual de gabinete em viagem pela Amazônia, pelo Nordeste do país. “O Valle Amazônico, em toda a vastidão do seu amphiteatro, é coberto de floresta. Clamyde verde, (...) Em todo o meandro aquático, labyrintho de furos, canaes, rios, afluentes, defluentes da corda mater que é o Amazonas...”²⁶, é assim que inicia a descrição do lugar Raymundo Moraes em um dos seus livros, esclarecendo como um véu de significados que se visualiza na Amazônia, associada primeiramente à natureza.

A segunda parte traz a questão: por que em um momento de efervescência intelectual de proporções nacionais – o modernismo – a Amazônia foi incorporada de *modo* diferente nos trabalhos artísticos de Waldemar Henrique e Mário de Andrade? As duas partes em que dividimos este trabalho se comunicam na elucidação desta problemática. Este segundo momento deixa claro como os movimentos de suas narrativas transparecem suas ideias, a intenção de seus autores, se adentrando ou saindo da Amazônia. O personagem que dá sentido ao enredo de *Macunaíma* segue para outros ares, longe de sua civilização. A canção *Uirapuru* nos faz pensar no movimento inverso: a inclusão de um indivíduo externo ao meio amazônico. A muiraquitã, o Macunaíma, o uirapuru são elementos de atração, símbolos de cultura, produtores de significado e constituidores de temas, de modo como afirma em seus

²⁶ MORAIS, Raimundo. *Cartas da Floresta*. Manaus-Amazonas. Livraria Clássica J.J. da Camara, 1927. (p.09).

estudos Homi Bhabha.²⁷ As culturas estão em contato e, no momento propício, o debate nacional revelou-as em possibilidade. Este trabalho é a compreensão de como dois, daqueles tantos intelectuais dos anos vinte e trinta preocupados em escrever a história do Brasil por seus caracteres mais originários, o fizeram absorvidos na Amazônia.

As experiências de Mário de Andrade e Waldemar Henrique sobre a Amazônia são diferentes: se dão a partir de sensibilidades distintas quanto ao mundo natural, porém num contexto de preocupações nacionais reveladoras de outros brasis. Este trabalho apreende o olhar destes dois intelectuais atentos à Amazônia fundamentalmente pela experiência, que trazem para o trabalho literário, termo fundamental em E. P. Thompson, e a conexão de um momento de suas próprias histórias pessoais e o fenômeno histórico, como preocupou-se Raymond Williams. Os usos políticos da cultura envolvem o trabalho, e constantemente parece lembrar o leitor desta importância no momento vivido. Um sentimento de Brasil resplandecendo pela busca da brasilidade. Os anos do recorte deste trabalho se justificam entre 1922 e 1937, entre a Semana de Arte Moderna e o início de um novo momento político no país. A Semana não exatamente como mito modernista fundante do pensamento moderno no Brasil, mas como a visão agregada sempre por Mário de Andrade à mesma. 1930 é um momento de mudanças políticas, e a ida de Waldemar Henrique ao Rio de Janeiro em 1933 é um marco em sua vida de artista, um momento que suas lembranças de velho não deixam apagar. Realizou muitas apresentações em duo com sua irmã Mara, e também na companhia de Benjamin Lima. Conheceu Mário de Andrade, em 1935. Com um pequeno fragmento datado de 1937, analisado na segunda parte deste trabalho, o músico apresenta um número de suas canções amazônicas. Bertuzzi pronuncia-se em elogios ao número apresentado pelo pianista. O “Brasil das iaras e saracuras,” dá ênfase a Waldemar Henrique, reflete a ânsia do que está em busca a intelectualidade nacional, instiga e revela as possibilidades de um tempo vivido.

Apesar de datarmos nosso recorte inicial à Semana de 1922, não há uma preocupação em se deter neste evento. O estudo é perceptível ao debate que se aprofunda a partir deste momento, explorando o primitivo, o debate *paubraziliando-se*. Este trabalho analisa a presença de Mário de Andrade na Amazônia e, de modo peculiar, tenta apresentar seu envolvimento como um turista aprendiz de outros brasis. Espelho da consciência histórica do momento em que vive, este trabalho insere Waldemar Henrique no debate nacional e constata as aproximações temáticas de seu trabalho e do autor de *Macunaíma*, interpretando a

²⁷ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Amazônia sob o crivo particular de suas experiências, de seus valores, de suas sensibilidades e seus objetivos frente ao Brasil.

PARTE I

“No Domínio das Águas”: Waldemar Henrique e Mário de Andrade em viagem à Amazônia (1922-1927)

“Por que é triste o olhar do verdadeiro viajante? Como ninguém, ele sabe que ‘o mundo começou sem o homem e se acabará sem ele’. (...) Sente que sua viagem não terá propriamente um retorno, sua exploração ficará sempre inconclusa.”

Claude Lévi-Strauss

1.1- Waldemar Henrique e a Amazônia.

Em meio às ilhas e rios, eis que lentamente, para os que chegam pelas águas, a cidade se apresenta, um amontoado de casas, ruas, luzes, que destoam do globo verde que está ao seu redor. Diferente de toda e qualquer vista anterior por estas partes da Amazônia, avistar aquele ponto escolhido, de modo estratégico [um ponto elevado], anos antes por um grupo de portugueses, que ambicionavam ocupar e proteger sua posse sobre a região, gera um novo sentido acerca da Amazônia e aos que chegam a Belém. A cidade surge em meio à floresta, um ponto de civilização junto ao rio e à massa verde. Foi frente a este contraste que todo viajante ao adentrar a Amazônia, viu a Baía de Guajará e talvez tenha se instigado a refletir, sentindo um novo significado na relação entre o homem e o mundo natural.

Um significado que vamos buscar em Waldemar Henrique e Mário de Andrade a partir de suas experiências com esta região do Brasil. No paraense, uma vontade de narrar, de contar *causos*, de rememorar histórias, mesclando-as à cidade e aos imigrantes que iam e vinham por Belém. E no paulista, o livro *O Turista Aprendiz*, diário que revela o movimento de penetração na realidade amazônica, envolvendo-se em um conjunto novo de experiências, instigando-o cada vez mais em seus anseios ao Brasil, e um sentimento renovado de folclore, e uma vontade realçada de contar histórias.

“Paraíso dos naturalistas”, Henry Bates assim visualizou Belém no século XIX, e foi lembrado em pronúncio por José Veríssimo na abertura do primeiro número do *Boletim do Museu Paraense de História Natural e Ethnografia*, em 1895, por salientar a concordância “com uma nova visão do papel da instituição de receber pesquisadores estrangeiros, biólogos,

zoólogos, lingüistas e, destacadamente, etnólogos...”, perspectiva animadora “às portas do vasto, rico e virgem laboratório para as pesquisas científicas.”²⁸ Ponto inicial dos visitantes é este urbano espaço de Belém, que formata os tantos significados da Amazônia.

Foi na capital do Estado do Pará, que nasceu Waldemar Henrique da Costa Pereira, no dia 15 de fevereiro de 1905, a cidade vivendo e manifestando os ares de modernidade, cercada pelo rio e pela gigantesca floresta amazônica. Lugar com os traços característicos de lugar que cresce e paulatinamente *constrói* a cidade. Edificações que se levantam, cenários que se transformam. Leon Righini, por meio de litografias, nos possibilita pensá-la no século XIX e atentarmos para a paisagem e o cotidiano citadino que se formava. Quando Waldemar nasceu era do comércio da borracha que a elite local retirava os necessários recursos para o luxo e as tantas modificações urbanas que a cidade pôde receber. O Intendente Antônio Lemos, se tornou o mito mais expressivo dessa memória.²⁹ A Amazônia que se revela em Waldemar Henrique, ora é de traços que remetem à cidade e seus costumes, ora é de vivência que nos remete à mata, à natureza. Significados que mudam na Amazônia.

Para este princípio de reflexão, a fala de Waldemar sobre a cidade é sucinta. Na cidade do Rio de Janeiro, em uma crônica para *Revista Rio*, de posse do jovem Roberto Marinho, em dezembro de 1947, afirma:

Os bons tempos da borracha a libras d' ouro já haviam passado, é certo, mas Belém do Pará continuava nadando em progresso.

Estamos em 1912...

Os navios da Iboth Line entram de Liverpool e Havre abarrotados de preciosas cargas para nós.

Levam daqui coisas brutas e quase inúteis ao nosso sistema de vida: caroços, toros de pau, couros e essa inesgotável hevea que a concorrência do Ceilão desgraçadamente rebaixou. Felizmente, (dizem por ora), que o plantio lá é *transitório*. Isto nos salva e reanima a esperança de melhores preços.

A França e a Inglaterra são gentis em nos comprar aquelas coisas brutas e eis que nos mandam filós, cartolas, perfumes, polacas, *champagnes* e ricos leques de abanar.

Assim, Belém do Pará nada em progresso; tem sua ópera, suas touradas, seus salões e quadrilhas. A elite masculina de flor à lapela, mesmo hipotecando terras, brilha no *Moulin Rouge*.

Nossa vida é uma exposição permanente de novidades e formosuras contaminadas de civilização afoita: falências e banquetes.³⁰

²⁸ COSTA, Antônio M. D. de. **Pesquisas Antropológicas Urbanas no “Paraíso dos Naturalistas”**. 32º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2008.

²⁹ Ver o estudo SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-épóque. (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.

³⁰ HENRIQUE. W. “*Pastorinhas... Pastorinhas...*” In: Godinho, Sebastião. **Só Deus sabe porque**. Ed. Falangola. Belém-Pa. 1989. (p.143).

A Belém dos moldes de Antônio Lemos parece reverberar na memória do músico paraense, rica por seus teatros e “sua ópera, suas touradas, seus salões e quadrilhas”. Na sua visão, Belém em nada saiu perdendo, exceto pelo fracasso da economia gomífera gerado pela concorrência do Ceilão. França e Inglaterra eram gentis e Belém imersa em progresso. Temos que perceber no pianista, a cidade associada à riqueza e ao luxo, que posteriormente entrará em declínio. À semelhança desta entrevista, seu trabalho não apresenta crítica social, seu conteúdo é político exatamente pela leitura que estabelece e sustenta sobre o Brasil. Seu trabalho artístico tem os olhos voltados para a Amazônia e para o conhecimento que está na cidade, que nela transita, e que de alguma forma é muito forte na gênese da produção deste artista. Waldemar Henrique recorda, em certa palestra, o quanto as lendas possuíam um sentido forte no espaço urbano de seu tempo e o quanto isso destoava do momento mais contemporâneo. Seu trabalho reflete uma Amazônia profunda, como a podemos chamar, caracterizada por uns como o Inferno Verde e por outros como o Paraíso Verde. Uma Amazônia de realidade densa, de mata e rios e o perigo eminente do encontro de tribos indígenas hostis, mas uma Amazônia que está a circular nas mentes intelectuais urbanas. Realidade semelhante ao que salienta Jacques Julliard, por sua vez lembrado pela pesquisadora Angela de Castro Gomes; diz Julliard que “as idéias não ‘circulam’ elas mesmas pelas ruas; elas estão sendo portadas por homens que fazem parte de grupos sociais organizados”.³¹ Na linha de Waldemar, o documento é transcrito como uma memória e um significado da Amazônia; ele não faz críticas políticas ou sociais, mas descreve a Belém do progresso, alcançado porque “mandam filós, cartolas, perfumes, polacas, *champagnes* e ricos leques de abanar” em troca de *coisas brutas*.

O saudoso olhar expresso na transcrição constata um determinado imaginário do princípio do século e revela uma imagem que se propaga do período, de riqueza e fartura, distinto, por sua vez, do que em outro momento o mesmo Waldemar pôde afirmar. Aqui, uma imagem menos idealizada, mais cotidiana e concreta. “Nasci ouvindo falar da queda da borracha. A Amazônia estava cheia de surpresas, sem destino, nem leis. Homens de todas raças *iam e vinham*, recolhendo restos do ouro negro, abandonando seringas, blasfemando contra tudo...”.³² O grandioso período da borracha se esvaía provocando tormento e

³¹ Angela de Castro Gomes cita Julliard a partir de Jean-François Sirinelli em “Les intellectuels”, in René Remond, *Pour une histoire politique*, Paris, Ed. Du Seuil, 1988. p. 226 *apud* GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...** Os intelectuais cariocas e o modernismo. Est. Hist. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993. (p. 2).

³² O texto que passaremos a analisar estava intitulado como “Notas sobre A margem do Folklore Amazônico”. E o princípio com a seguinte anotação riscada: “Do meu caderno de” seguido de “Folklore Amazônico de

preocupações. É provável que tenha sido por longo tempo pauta de assuntos nos mais diversos pontos da capital paraense, ora numa golada de café, ora vendo os imigrantes passar. “Homens de todas raças que iam e vinham,” percorrendo Belém compondo uma paisagem peculiar da dinâmica do Porto, a cidade, o rio e a floresta.

“Fechavam os theatros de ópera” prosseguiu Waldemar Henrique “Falliam os grandes ‘aviadores’. Só as mulheres do ‘Mouling Rouge’ duvidavam da crise. Elas ficavam até o fim, sem poder jamais rever as terras estranhas de onde vieram: Polônia, França, Hespanha, etc.”³³ Uma profunda nostalgia parecia tomar conta das mentes e dos corações. A Belém da *Belle-époque* nos moldes de Antônio Lemos rica por seus teatros e “sua opera, suas touradas, seus salões e quadrilhas...”³⁴ entrava em declínio. “Das regiões do Xingu, do Madeira, do Purus, chegaram homens (esfumados) e seminus contando histórias trágicas de miséria e solidão, descrevendo scenas de horror e barbarismo, referindo cheios de susto e crença (as lendas encantadas da planície)”³⁵.

A *belle-époque* e a redução trágica da produção gomífera, revelam o trânsito de homens de diversas procedências que iam e vinham passando pela capital. Waldemar atenta interesse para essa gente que chegava dos interiores contando histórias *trágicas* de “coisas sobrenaturaes, lendas indígenas, superstições, alusões, sonhos, cantigas, dores, feitiços, tudo o que o silêncio apavorante da selva os deixou escutar”. E ele revelava: “Eu conheci esses homens... E elles me contaram seus soffrimentos, suas correrias, seus desenganos, sua... saudade”³⁶. A Amazônia possui em Waldemar Henrique diversos significados, da cidade e a crise que enfrentava pela concorrência econômica, dos transeuntes que iam e vinham pela cidade e suas histórias, das óperas, do Mouling Rouge, das cantigas populares, das festas dos cabarés urbanos, das andanças ao Marajó às comunidades ribeirinhas. Do conhecimento folclórico de lendas da Amazônia e o caráter quase real das figuras lendárias.

Em minha meninice o boto freqüentemente aparecia nas conversas. Quando íamos banhar-mos no rio, lá adiante o víamos boiando, resfolegando, quase aproximando-se para brincar conosco. Nós o afugentávamos por que sabíamos das suas historias. Dizia-se que o boto

Waldemar Henrique”. Não estava datado, nem definia o lugar onde estava quando o escreveu. Encontra-se disponível na sala de documentação do Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP).

³³ Museu Histórico do Estado do Pará. Coleção Waldemar Henrique. Manuscrito Folklore Amazônico de Waldemar Henrique. s.l., s.d.

³⁴ HENRIQUE. W. “*Pastorinhas... Pastorinhas...*” In: Godinho, S. **Só Deus sabe porque**. Ed. Falangola. Belém-Pa. 1989. (p.143-46).

³⁵ MHEP. CWH. *Manuscrito Folklore Amazônico de Waldemar Henrique*. s.l., s.d.

³⁶ Idem.

preto, o Tucuxi, era bom, que salvava náufragos, que nos defenderia de outros peixes, etc, mas o preferíamos longe. Quanto ao outro, o boto branco ou avermelhado, esse eu nunca vi. Talvez passasse o dia repousando para dar conta de suas aventuras noturnas.³⁷

Quando recordou a parceria com Antônio Tavernard, suas memórias remetiam da mesma forma a este sentido amazônico de cotidianidade, presença constante de sua obra, que apresenta tempo fictício e tempo real enunciando e revelando verdades sobre a sociedade e os atores sociais da Amazônia.

Quando eu conheci o Antonio Tavenard, poeta também, sugerimos que nós íamos fazer umas canções juntas; conversamos sobre as nossas lendas, ele achou interessante e escreveu então – quando se tratou de boto, que é uma lenda que, naquele tempo, tinha quase que uma veracidade. Já não era lenda; Parece que a gente conhecia o boto – “Foi boto, Sinhá”, um texto singelo, mas muito saboroso. E eu realizei com ele uma canção singela, mas também muito saborosa, sobre a Amazônia. E, muito elogiada no Rio de Janeiro, de todas as minhas lendas é a que tem uma marca mais amazônica. Logo depois, o próprio Tavernard preparou a letra para mim, pra “Matinta Perera”, que era outra lenda também. Eu até tinha impressão que eu conhecia umas certas mulheres que eram Matinta Perera; que à noite se transformavam em pássaros, porque eram assim, uns aspectos tão misteriosos... Depois eu mesmo fiz letra para o “Curupira”; fiz também para a “Cobra Grande”, porque a “Cobra Grande” eu não consegui mais que o Tavernard fizesse pra mim, pois eu já estava no Rio.³⁸

Assim Waldemar Henrique, “mesmo sem pesquisar folclore amazônico”, como afirmou certa vez, compôs refletindo essa realidade de significado profundo da sua infância. “Essas coisas todas foram ficando no meu subconsciente, que quando eu fui me dedicar à composição mesmo, aquelas coisas fluíam em mim sem muito esforço”. Essas coisas a que Waldemar faz referência são as lendas absorvidas de sua infância. Por isso, mesmo quando passou a compor, recordou que esses conhecimentos lendários “fluíam com autenticidade porque eu não li não, eu vivi as emoções das viagens com meu tio”.³⁹

³⁷ HENRIQUE, Waldemar. “*Fascínio e Persistência do boto no folclore amazônico*”. In: GODINHO. S. **Só Deus sabe por que**. Ed. Falangola. Belém-Pa. 1989. (p.69-77). Trata-se de uma “palestra proferida no Curso de Folclore promovido pelo Departamento de Turismo de Brasília, em agosto de 1971.”

³⁸ Pereira, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém-Pa, 1984. (p. 91-92).

³⁹ “Tive um tio que morava em Manaus e que vinha frequentemente a Belém... Ele era um homem muito vivido na Amazônia e contava muitas historias e a gente percebia mesmo: a lenda do boto (parecia que era verdade), da Yára era verdade, Uirapuru, matintaperera tudo era verdade para nós... naquele mundo mágico.” Entrevista disponível no Museu da Imagem e do Som (MIS) em **Especial com Waldemar Henrique**. Funtelpa; fita cassete: FV 99/03.

O sentido mais forte da Amazônia no músico de fato é o que o identifica às lendas. Um sentido lendário que se perpetua por seu trabalho. Individuar esta conexão entre a realidade histórica dos povos ribeirinhos e as experiências do músico fortalece a percepção, uma vez mais, desse caráter verídico interiorano das lendas, no exímio lugar onde circula o concreto e o intocável, o real e o imaginário. No músico generosamente fazendo-o crer em matintaperera: “à noite se transformavam em pássaros” assobiando pediam cachaça, farinha, tabaco, voltando pela manhã para buscar.

*Matinta-perera “detardinha” vem buscar
O tabaco que ontem à noite eu prometi:
- queira Deus ela não venha me agoirar,*

Um sentido pessoal que o identifica e justifica sua produção à luz de um contexto, cultural, social e também político que a tornou possível. Seguimos a reflexão também de uma feição da cidade, por sua vez, que mistura histórias de civilização e coisas modernas e temas de perspectiva mitológica, vivida por imigrantes, mas histórias vivas no próprio seio urbano.

Waldemar Henrique fala pouco de outras parcerias, de intelectuais que possam ter atuado como contatos influentes de sua produção em Belém do Pará. Os escassos documentos também fazem pouca referência a diálogos ou encontros em sua movimentação artística pela capital. Por sua vez, quando trabalhou na direção artística da Rádio *Club* do Pará PRC-5, em 1931 e 1932, fez parceria com Gastão Vieira, “médico, com intenções de literatura”, segundo Mário de Andrade. Juntos, Waldemar e Vieira compuseram “Senhora Dona Sancha”, cuja “letra é dele, e a música é minha,” lembrou o músico. 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.

*Alta noite...
O silêncio parou
Para ouvir o chorinho,
Que os crioulos tocavam
Falando com a Lua e as estrelas
Ao som do violão,
Da flauta e o cavaquinho
Horas inteiras aquele chorinho
Acorda a rua adormecida*

E os três

*Vão por esse mundão que se chama saudade
E conduzem três almas demais brasileiras
Serenatando
Os dedos amorosos,
Nas cordas soluçantes,
Contam histórias,
Consagram amantes
Na paz da noite enluarada*

O pianista, em parceria com Ilná Pontes de Carvalho, produziu *Serenata, Cabocla malvada e Farinhada*, e com Jacques Flores, fez parceria em *Nós sêmos de Marintêua*, a lenda sobre a ilha encantada. Ainda fez parceria artística, no período, com Jorge Hurley, De Campos Ribeiro e Edgard Proença.

Em 1929, Abguar Bastos, saudoso poeta paraense que retornava da então capital do país às terras do Pará, dá o tom das preocupações intelectuais do período. Naquela ocasião o “promotor de tão aplaudido intercâmbio,” como fora chamado, iria proferir uma palestra sobre o “Fenômeno Moderno de Brasilidade”. Segundo a chamada da revista “A Semana” tomariam parte dessa “noitada”, “os jornalistas e poetas Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Sandoval Lage, Nuno Vieira, Bruno de Menezes, Edgar Proença, Muniz Barreto, Orlando Moraes e a poetisa Eneida de Moraes”. Terminando o encontro, anunciavam-se “números de canções regionais”, além de “interpretações bárbaras de Villa-Lobos” que seriam feitas por uma “orquestra de 30 senhorinhas”.⁴⁰

O intercâmbio de Abguar Bastos ao Rio de Janeiro seria possível em vista do contato e amizade de Clóvis de Gusmão, também literato, que, em parceria com Oswald de Andrade e Raul Bopp, organizaram a *Revista de Antropofagia*. Em um interessante artigo, Aldrin Figueiredo chama atenção para a “maneira de abordar a questão da identidade nacional” desses literatos. Analisando a lenda de Mayandêua, Figueiredo atenta que “Clovis de Gusmão e seus companheiros modernistas” buscaram estabelecer uma “nova interpretação da cultura brasileira”, acentuada no caráter genuíno dessa sociedade, naquele momento de buscas modernistas, querendo o folclore local. O músico paraense o faz de modo semelhante.

Waldemar lembra “as lindas vesperais poéticas, com Eneida de Moraes, Ilná Pontes de Carvalho, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Jacques Flores, Abguar Bastos, Clóvis Barbosa”. Sujeitos importantes na movimentação literária paraense, que “poderiam constituir uma passagem intelectual” para o músico, ainda em Belém. Num contexto de mudança de

⁴⁰ Cf. A Semana. v. 11. n° 595, de 05.10.1929.

capital, Waldemar organiza um evento que intitulou “Noite da Canção Paraense”. Trocando versos e ideias com Tavernard, telefonemas e bilhetes, formatava os rascunhos iniciais do repertório da grande noite, nela estão incluídas timidamente duas peças musicais intituladas *Muirakitan* e *Nayá* (lenda da vitória-régia), incorporando temas folclóricos.

1ª parte

- I – Muiraquitán – ouverture para orquestra.
- II – Por que partiste? Canção de Ilná Pontes de Carvalho.
- III – Fiz da vida uma canção. Valsa – palavras de Waldemar Henrique.
- IV – Não faz mal... Canção letra de Waldemar Henrique.
- V – Quando a saudade acorda... Canção – versos de Antônio Tavernard.
- VI – Nêgo Véio. Canção – palavras de Waldemar Henrique.
- VII – Amor! Amor! Valsa-canção – palavras de Waldemar Henrique.
- VIII – Você não casa comigo. Samba-canção – versos de De Campos Ribeiro.
- IX – Felicidade. Canção – palavras de De Campos Ribeiro.
- X – Fugí só pra vortá. Canção – palavras de Ilná Pontes de Carvalho.
- XI – Boquinha mimosa. Canção – versos de Leonardo Ribas.
- XII – Chorinho – versos de Bruno de Menezes

2ª parte

- I – Há de acabar um dia o nosso amor. Fox-canção – versos de Wladimir Emanuel.
- II – Nayá (Lenda da Vitória Régia). Canção – versos de Juanita Machado.
- III – Suave “Spleen”. Fox-canção – palavras de Waldemar Henrique.
- IV – “Viens! Je n’attends que toi”. Canção – versos de Marcontian.
- V – Cabocla Malvada. Canção – versos de Wladimir Emmanuel.
- VI – Canção Nômade. Versos de Waldemar Henrique.
- VII – “Amar de Longe”. Modinha – versos de Edgard Proença.
- VIII – Canção do Meu Coração. Canção – versos de Martins Fontes.
- IX – Romance. Canção – versos de Antônio Tavernard.
- X – Vaidade. Valsa – versos de Waldemar Henrique.⁴¹

Os estudos de folclore, de fato, nem sempre foram bem vistos e timidamente foram sendo agregados a uma nova forma de ler o país e assumir a feição mais propriamente modernista. Um problema corrente em meio aos folcloristas foi justamente, segundo Amadeu Amaral, o seu “‘sentimentalismo’, as ‘teorizações precoces’ e o ‘diletantismo erudito’”;⁴² em suma, muitos trabalhos haviam sido feitos sem o rigor necessário, por isso, “nos primeiros folcloristas, (verificam-se) várias distorções no material coletado, nas quais os versos são corrigidos e os costumes de seus informantes são suavizados”.⁴³ Quanto à postura, tais

⁴¹ MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique, compositor brasileiro**. Belém, Falangola, 1978. (p. 30-33).

⁴² VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997. (p.79).

⁴³ VILHENA, Luís Rodolfo. op.cit. (p. 28)

intelectuais, principalmente os da virada do século, buscavam não se envolver com o povo. Procuravam afirmar em suas interpretações uma superioridade do pensamento científico (do intelectual) em relação às crenças populares.⁴⁴

Waldemar Henrique não se via como um folclorista, em suas próprias palavras, por não se encaixar no modelo pretendido por Bela Bartok, segundo o qual o folclorista “deveria possuir uma erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história”.⁴⁵ Por essa fala percebe-se por que o músico preferia não ser visto como folclorista. Contudo, continuando em seu raciocínio afirmou: “Estou perto do folclore apenas porque desde criança acostumaram-me a gostar dos folguedos juninos, dos pastorís natalinas, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbas...” E lá ouviu as histórias de “cobra-grande, boto, uíára, curupira, jurupari, uirapuru, matintaperera (...) enfim toda magia em que vivemos atolados na Amazônia.”⁴⁶ O pianista não se via como folclorista não só por não possuir todas as qualificações descritas por Bartok, mas também por estar em contato com o povo, longe de uma postura erudita, que procurasse estabelecer uma distinção entre o “eu” folclorista e o “outro,” o nativo.

Dos relatos que recolheu as laudas a que tive acesso de seu caderno de anotações folclóricas, poderíamos perceber a Amazônia profunda que o envereda e o encaminha a muitos trabalhos do período. “Um vio a Cobra Grande, outro a Cobra Norato, uns viravam lobishome, a uíára carregava outros e o Boto branco sahio pra dansar nas festas da lua sem tirar o chapeo da cabeça”. Daí surgiu seu folclore “sem escola, nem projectos, sem pretextos, sem alardes. Real, inesperado, e forte, profundo.”⁴⁷

Foi por essas andanças de imigrantes de um lado para o outro, contando suas histórias que Waldemar se encantou: “percebi naquelle início de drama que a tragédia nascia commigo”.⁴⁸

Fazendo uma auto-reflexão escreveu:

⁴⁴ Para verificar essa postura em José Veríssimo ver VERISSÍMO, José. **Scenas da vida amazônica, um estudo sobre as populações indígenas e mestiças**. Tavares Cardoso Lisboa. 1886.

⁴⁵ HENRIQUE, W. **Características folclóricas da música brasileira**. Palestra proferida no VII Festival de Folclore, de Brasília, em 29.08.70. Disponível em Godinho, S. op.cit. (p.59-63).

⁴⁶ Idem. (p. 60).

⁴⁷ Museu Histórico do Estado do Pará. Coleção Waldemar Henrique. *Manuscrito Folclore Amazônico de Waldemar Henrique*. s.l., s.d.

⁴⁸ MHEP. CWH. *Manuscrito Folclore Amazônico de Waldemar Henrique*. s.l., s.d.

Vejamos agora como deverei entrevistar-me: julgo ser interessante conhecer a época e os acontecimentos que nos levam a descobrir em nós próprios o artista.

Quando completei treze anos, trouxeram-me calças compridas, óculos e permissão de ler os livros da estante sem necessidade de subtrahí-los sorratamente. Foi um delírio. As calças compridas abrigaram-me os joelhos cuja exposição nunca fora do meu agrado. *Os óculos fizeram-me destacar os seres, as casas, os arvoredos até então vislumbrados em massa sem relevo por via de uma fortíssima myopia.* Os livros afastaram-me para sempre das tropelias juvenis.

Dei-me a cavalgar com Lancelot, a viajar com Julio Verne e a agradecer com Dom. Sebastião. Sentir-me morrer com a pobre Margarida Gautier e apaixonei-me por uma tal Paulina, si não me engano de Balzac. Passei a sonhar com santos, ladrões, guerreiros, ciganos, reis e príncipes do oriente.⁴⁹

Este texto foi escrito em 1937 no Rio de Janeiro. Texto escrito talvez porque instigado sobre o que o tenha levado a desenvolver um trabalho de natureza artística. Em momentos posteriores, Waldemar manifesta preocupação em responder bem esta pergunta. Em suas memórias, recorda sempre a miopia, as suas viagens e, neste trecho, um elemento especial: a literatura, suas leituras de menino, a experiência profunda e pessoal de poder, pela primeira vez, enxergar bem e a sensibilidade que julga de artista. “Defrontei um velho piano Dornier e debrucei-me nelle com um amor maior que tudo neste mundo. Como chorei ouvindo-o”. Lembranças já de um velho músico, de sensibilidade que revela e relata os caminhos de sua vida. Para a música, jovem despertou: “Foi nessa minha ida a Portugal (em 1910, com cinco anos de idade foi com a família ao Porto) que eu conheci a música (...) naturalmente [no navio] havia música no jantar”. Por ser muito pequeno e trombar nos objetos a sua volta Waldemar Henrique era proibido de ficar no salão onde se apresentavam os músicos. Jantava cedo e, apesar de insistir, era levado pela sua babá para o camarote. “Mas do camarote eu ouvia a música (...) com uma tristeza e ao mesmo tempo embebecido, a viagem toda.”⁵⁰ E quando retornou de Portugal, em 1917: “eu vim embalado por música. Cheguei em casa, aqui, na Serzedelo Corrêa, minha mãe (sua madrastra) colocou um belo piano” na casa. Acompanhada do marido, ao bandolim, ambos tocavam. “Quando eles se levantavam eu ia para o piano e começava a bater”. Batidas, notas, que insistentemente prosseguiram “das tropelias juvenis” ao trabalho artístico do Waldemar adulto.

⁴⁹ MHEP. CWH. *Uma entrevista commigo mesmo*. s.l., (circa. 1937).

⁵⁰ Pereira, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém-Pa, 1984. (p.25)

1.2 A Amazônia e a experiência de Mário de Andrade

O estudo busca também o sentido da Amazônia em Mário de Andrade, porque como no artista paraense Waldemar Henrique, Mário de Andrade fala da Amazônia tanto em *Macunaíma* como em *O Turista Aprendiz*. Diário de viagem, este segundo trabalho é o seu texto, sua narrativa, sua experiência viva na Amazônia, seu relato, seu olhar.

Mário de Andrade, afirma Rodolfo Vilhena, tornou-se, na década de trinta, o principal representante dos estudos de folclore no Brasil. Poeta, crítico de artes, pesquisador de etnografia e música, contista, romancista, teórico de uma linha que buscava firmar uma *intelligentsia* brasileira nacionalista; influente frente à intelectualidade de valores modernos no país. Participou de modo ativo da Semana de Arte Moderna (1922) e do movimento modernista em seus debates mais calorosos. Colaborou em vários jornais e revistas ⁵¹, escreveu livros. Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Aspectos da música brasileira* (1937), tentou estabelecer uma orientação e um plano a ser seguido pelos músicos brasileiros nacionalistas na busca de se concretizar um som puramente nacional. Paulicéia Desvairada (1922) é emblemático como um fenômeno paulicéia, e o seu livro *Macunaíma*, de 1928, fundamental quanto ao uso de inúmeras lendas e mitos de saber indígena, e anterior a este, o “diário de bordo” *O Turista Aprendiz*.

Existe uma interpretação comum dentro dos estudos sobre a presença de Mário de Andrade na Amazônia a partir do seu diário. Maria Cavalcanti, por exemplo, estudando as danças dramáticas, assinala um relato “propriamente literário” no primeiro diário de viagem do rapsodo. Interpretado por Jose Tavares Lira como um momento de “preguiça criativa na viagem pela Amazônia em 1927,” um contraponto, para enfatizar, este o objetivo de seu texto, um “trabalho infatigável” no *tour* de Mário de Andrade pelo Nordeste. Interpretação constante, que aparece pelo menos em dois momentos nos textos de Tele Porto Ancona: nos quatro pequenos textos que prefaciam a obra *O Turista Aprendiz* e num artigo publicado quase três décadas depois, confirmando, ainda a mesma interpretação. ⁵² Menos ao ócio

⁵¹ Colaborou em *Papel e Tinta* (São Paulo), na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro, até 1926) e na *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, até 1921). Também em *A Cigarra*, *O Echo* e *A Gazeta*. Ver relação dos contínuos trabalhos intelectuais de Mário de Andrade em BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix Ed. São Paulo. 1984. (p. 346-347).

⁵² Ver CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Cultura popular e sensibilidade romântica**: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Rev. Bras. de Ciências Sociais*. Vol. 19, n. 54. 2004. (p. 62). LIRA, José Tavares Correia de. **Naufração e galanteio**: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 20 n° 57, fev/ 2005. (p. 143). Ver também os textos da introdução de autoria de Tele Porto Ancona em ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades,

criador, este trabalho busca atentar ao particular do contato do rapsodo com a Amazônia, distinto naturalmente do que será no Nordeste. No Norte, um intelectual mais livre dos compromissos da produção de textos jornalísticos, muito mais apto a produzir na intimidade das páginas de seu diário o registro da viagem em um significado mais pessoal, mas próprio de sua experiência com o lugar e o seu habitante, com a natureza e as sensações ante a fauna e a flora.

Mário de Andrade aborda a Amazônia artisticamente, percebendo nela um lugar mágico, assim como seus personagens e o limite entre o primitivo e o civilizado. Inicia seu *Macunaíma* a partir da leitura de Koch-Grunberg, trabalho recheado em saberes indígenas, crenças, mitos, costumes, artes da Amazônia. Mário de Andrade viaja à Amazônia e nos entusiasma com o seu entusiasmo e expectativa frente ao rio, que pela primeira vez navega. Suas palavras promovem ao leitor a sensação do som do grande rio, o vento ao rosto.

Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas...

Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime. Sete quilômetros antes da entrada já o mar estava barreado de pardo por causa do avanço das águas fluviais. Era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal. O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendos cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do Sol. Por isso o Pedro I avançava numa chuva em flor. Avançava difícil, corcoveando aos saltos, rolando pelo costado dos baleotes e das sucurijus do mato amazônico aventuradas até ali pela miragem da água-doce.

53

No dia 18 de maio de 1927, adentrando o grande rio, Mário de Andrade teve a oportunidade de, como muitos personagens históricos, singrar as águas barrentas da Amazônia. O limite entre um rio e outro, o mar barreado no “avanço das águas fluviais”; a sensação do contato inicial, do movimento das águas de ondas e repiquetas e o corajoso navio “corcoveando aos saltos”, revelando cada vez mais o lugar. Uma paisagem inicial que se forma pela narrativa e a experiência revela um sentido forte da Amazônia, perante o gigantismo de suas proporções. Continuando, o poeta passa a deter-se na fauna e a flora local.

Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. E ainda **O Turista Aprendiz na Amazônia**: a invenção no texto e na imagem. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V. 13. n.2. Jul.-Dez. 2005. (p. 142)

⁵³ ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades, Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. (p. 60).

À medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava, todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros platanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as seringueiras sonhadas em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. O aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas. Que eloqüência! Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso nem me deixou escutar a sineta de bordo chamando pro jantar. *A Senhora me tocou no braço e assustei*. Fui com os outros deixando o pensamento chorado na magnificência daquela paisagem feita às pressas em cujo centro relumeava talqualmente olho de vidro a rodela guaçu de Marajó inundada.⁵⁴

É o primeiro grande momento de sua viagem, de expressiva emoção, absorto rente à paisagem amazônica, Mário de Andrade registra em texto a experiência que o retira simplesmente da condição de leitor da Amazônia: passa também a vivê-la, a tê-la como experiência, a observar suas cidades e os aspectos de vida das cidades de cotidiano mais próximo ao rio. Contudo, “homem de gabinete”, não poderia por isso deixar de manifestar os conflitos que a experiência de campo de fato oferece ao modernista paulista, poeta de vida urbana, com valores urbanos que leem a Amazônia. Manifesta encanto e ao mesmo tempo incompreensão.

Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa?... A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-la na inteligência.⁵⁵

Ou seja, só podemos monumentalizá-la em leituras, pois suas dimensões se perdem no horizonte inatingível da capacidade humana. E o horizonte aporta-lhe como reflexão, lá adiante, após o rio, na floresta minúscula por estar distante de sua vista.

Foz do Amazonas. E é de-manhã, manhã sublime. Algumas velas coloridas, água terrosa, uns verdes de horizonte. *Não se vê nada!* A foz do Amazonas só é grandiosa no mapa; vendo tudo é tamanho que não se pode ver. Algumas velas, água terrosa e uns verdes ralos de horizonte. Só.⁵⁶

⁵⁴ Idem, ibidem.

⁵⁵ Idem. (p. 61.)

⁵⁶ Idem. (p. 62).

Eis os primeiros significados da Amazônia em Mário de Andrade expressando cada vez mais uma expectativa frente ao que tudo sabia por meio dos livros. Seu registro fotográfico revela esta percepção que está no texto, a vontade de ver o desconhecido, não o urbano, mas as grandes e fechadas florestas, a natureza não como um horizonte, mas da experiência e do contato, dos costumes, da fauna e da flora, do caboclo e do indígena. Talvez os momentos mais emocionantes, nesse sentido, para o poeta paulista nestes primeiros contatos com a capital do Pará tenham sido os passeios, como o de lancha à praia do Chapéu Virado, em Mosqueiro, tomando “banho de água doce em quase pleno mar”, assustando-se com os “enxames de ilhas, cardumes de ilhotas que vão e vem, desaparecem. Esta variedade infinita de calotas amazônicas.”⁵⁷ Pato no tucupi, Munguzá, carne de tracajá não estão ausentes dos aperitivos que pôde degustar na capital; em seu diário, não deixou de anotar sobre as manhãs que foi ao mercado. Visitou ao Museu Goeldi, pelo menos duas vezes, conhecendo a cerâmica do Marajó. Assim entregou-se aos passeios pela cidade até o momento de sua partida – Amazônia adentro – oito dias após sua chegada no Porto de Belém, agora num “vaticano”⁵⁸ chamado São Salvador. Afastando-se da cidade e caminhando de modo mais profundo à realidade constituinte e os elementos da Amazônia, enfim, passa a sentir e a identificar cada vez mais os ares de uma vida de outra ordem de realidade.

Um bando de papagaios nos recebe (...). De vez em longe uma garça. Estreitos de Breves. Vida de bordo. Essas coisas bobas que fazem sublime a viagem, por exemplo: um boto brincando n'água. Um boto brincando n'água! que maravilha! Paisagens lindas. Noite sublime de estrelas.⁵⁹

No dia seguinte, 29 de maio:

Amanhecemos num porto-de-lenha. Ainda os estreitos. Cemitério a beira-rio. *Enfim pleno Amazonas*. Paramos em Itamarati, posto lindo, onde mora o primeiro guará realmente integralmente rubro que já vi. Jirais de florzinhas, ‘jardins suspensos’ destas paragens onde jamais se sabe até onde irá a cheia do ano que vem. (...) Vogamos rastejando a margem. Os meninos de moradias quase sempre invisíveis, vêm nas suas barquinhas, cada qual

⁵⁷ Idem. (p.64).

⁵⁸ Segundo Raymundo Moraes **Vaticanos** – “Gaiolas” de 900 a 1000 toneladas, construídos na Holanda, que ao presente trafegam na Amazônia. São os maiores navios fluviais do momento. Confortáveis, camarotes e camarinhas telados, machinas sobre o convés, três toldas, bôa mesa, elles representam a projecção sempre ascendente da grande empresa de navegação chamada Companhia do Amazonas. Movidos por duas hélices, embora de pouca marcha – oito a nove milhas – poucas embarcações offerecem comodidades iguaes, tão amplos, arejados, limpos se mostram em todos os departamentos. De noite, illuminados à luz electrica, parecem palácios flutuantes, advindo-lhes certamente dessa impressão, que deixam, o nome de Vaticanos. Companhia estrangeira, sua modelar administração na Amazônia está sendo feita por brasileiros. Seu director, em Belém, é o engenheiro Guilherme Paiva; seu superintendente, o commandante Alberto Autran. Cf. em MORAES, R. **O meu dicionário de cousas de Amazônia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Alba, Officinas Gráficas. 1931. (p. 162-163).

⁵⁹ Idem. (p. 71).

tem uma, aproveitar a esteira do vaticino (...). As ciganas se denunciam de passagem, com um vôo honesto, e pousam pesadas, parecem pesadíssimas, erguendo o rabo. (...) Toda a gente se vê na obrigação de nos ‘contar’ como é que é, que desespero! Já me mostraram mil vezes a palmeirinha do açaí, já contaram cem vezes que aquele pássaro é cigana, e aquilo é boto brincando, pinhões! Pela tardinha deixamos o **Xingu** a bombordo. A bóia de bordo (a nossa, que é especial) é sempre uma delícia. Dança-se demais, pra tanto calor e tanto jejum de amor, isto vai ficando pau.⁶⁰

Vida de viajante a observar e a descrever o que vê e nos deixar sua impressão pelo vôo de um pássaro que observa, pelo contato com os moradores locais, pelo ritmo das águas, pelo cansaço e ausências provenientes da viagem. No seio profundo da Amazônia, três tipos de cenários são fundamentais no domínio paisagístico da região: o de várzea, o de igapó e o de terra firme. Na região de várzea é característica a predominância do volume de água elevado em grande parte do ano, conseqüentemente a população leva um ritmo de vida muito próximo ao rio. Está constatada a riqueza e biodiversidade distinta dessas áreas, tipicamente mais centralizada na área da Amazônia Central, “uma área única, com elevado valor de conservação devido à íntima justaposição de florestas de terra firme, várzea e igapó.” Já com uma sensação diferente do momento inicial quando tudo era apenas horizonte, o viajante paulista continua:

31 de maio – Vida de bordo. É uma delícia, estirar o corpo nestas cadeiras confortáveis da proa, e se deixar viver só quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo, que muitas vezes bate no navio. Visto o primeiro jacaré, fez furor. Garças. Pelo anúncio da tarde, chegamos a Santarém.⁶¹

Na narrativa de viagem, a Amazônia vai se revelando cada vez mais vívida, experimentada ao sabor do mato virgem, da “água barrenta do rio”, ali avizinhado o Xingu. Segue viagem conhecendo lugares, experimentando sabores. Contudo, o horizonte nele é algo especial e proporciona em sua alma de artista cada vez mais a manutenção do mistério.

Vogando no rio, treze horas – Eu gosto desta solidão abundante do rio. Nada me agrada mais do que, sozinho, olhar o rio em pleno dia deserto. É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás, sobretudo se tenho no longe em frente uma volta do rio. Isto não apenas neste Amazonas, mais sobretudo em rios menores, como no Tietê, no Moji. É fulminante. O rio vira de caminho no fim do estirão, a massa indiferente dos verdes barra o horizonte, e tudo se enche de mistérios vivos que se escondem lá detrás. A cada instante sinto que a revelação vai se dar, grandiosa, terrível, lá da volta do rio.⁶²

⁶⁰ Idem, ibidem.

⁶¹ Idem. (p. 72).

⁶² Idem. (p. 76).

Esse rio se torna misterioso exatamente por não ser percebido na plenitude de sua extensão, a fragilidade fisiológica, referida pelo intelectual logo que chegou a Belém, como uma preliminar queixa da fragilidade humana perante a natureza de largas proporções. Mário de Andrade permite a dinâmica e a manutenção do mistério perante o desconhecido, pois os deuses, os seres indescritíveis estão sempre um pouco além, mais à frente, revelando novos e infinitos mistérios. Cada entrada de rio se revela primeiro como expectativa, para depois deitar-se como experiência, vivenciada e fortalecida para novos mistérios e experiências em um novo braço de rio mais à frente. Mistério, por sua vez, que se renova em se manter mistério, que guarda no artista não menos a revelação que ainda vai se dar, nele cheia de receios, “reais, vagos”, mas também “completos e indiscutíveis, legítimos, deste perigo brutal de viver (de existir). Sentido poético e dotado de um significante filosófico que no absorto Mário “basta que chegue alguém, (...) que a fascinação se esvai”, vai embora. Nisso, logo a seguir, nas suas anotações do dia primeiro de junho de 1927, distingue esta necessidade de solidões no artista, para escutar a sua própria voz, os seus próprios personagens, e distante de sua cidade, pôde aprofundar uma reflexão: “É indiscutível: eu gosto muito mais dos meus amigos quando eles estão longe de mim.”⁶³

A Amazônia vai assumindo um sentido realçado e profundo em Mário de Andrade, próprio ao artista de reflexão, de silêncio, de refinamento interno. De sutileza, de natureza. Como experiência desbravadora da Amazônia e de si mesmo. Nesse sentido, sua experiência é tão forte e em proporções semelhantes à profundidade que Raul Bopp sempre nos transparece quando se refere à sua estada no Norte brasileiro. Se há importância em seu aspecto fotográfico, como tanto nos salienta Telê Porto, isto ocorre, exatamente pelo vínculo da experiência do modernista paulista com o lugar, com o rio, com o horizonte, com a natureza que resplandece em seu texto e também em suas imagens. O conteúdo de suas fotos é amazônico. Este conteúdo, para além de tudo, sobre fotografias e o artista é o que justifica Mário “fotar”, como diz constantemente. “Fotar” o que é curioso, estranho, fotar o que é aos seus olhos peculiar, belo, fascinante. Como Telê Porto mesmo salientou “o que ele produz com sua câmera é sempre construção que recorta, enquadra, valoriza ou diminui aspectos representados no mundo”, citando Jorge Coli.⁶⁴

⁶³ Idem. (p. 77).

⁶⁴ Ver LOPES, Ancona Telê. **O Turista Aprendiz na Amazônia**: a invenção no texto e na imagem. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 13. n.2. p.135-164. jul.-dez. 2005.

Assim, por meio da descrição determinados elementos vão assumindo um especial destaque na narrativa de viagem do rapsodo. Ele descreve a vitória-régia, descreve os costumes e as práticas da tribo dos Pacaás Novos. Descrevendo itinerários, percursos diários de águas e rios, comunidade e comunidade, a comitiva foi chegando ao objetivo inicial de seus tripulantes, já em área pertencente ao Peru. “Chegada a Esperança, posto fiscal brasileiro. Em frente à margem do Peru. Entrada pelo Javari buscando Remate de Males.” Lugar a que chegaram às treze e trinta, de uma tarde de sol de 18 de junho de 1927 e em “19 de junho – Às cinco da madrugada, Tabatinga, último Brasil (...). Às seis, primeiro Peru, Letícia, apenas entrevista,” chegando ao Iquitos três dias depois. Seu retorno ao Brasil se deu a vinte e seis de junho daquele ano. Sobre sua estada no país peruano, no registro diário de *Turista Aprendiz*, o diálogo transcrito do dia 24 de junho com o huitôta foi extremamente emblemático, porém não receberá aqui a devida atenção. Na Amazônia peruana, seu diário ocupou mais espaço quanto à visita à comunidade dos índios Huitôtas, num lugar chamado Nanay:

Vamos a terra visitar um pueblo de índios Huitôtas que é perto daqui. (...) E lá seguimos, com o guia de dentes pretos, de mascar coca. O caminho de índio no campo. O guia, se vê algum companheiro da maloca, solta uns gritos curiosos, meio parecidos com certos gritos de cowboys. O aldeamento é já um pueblo de índios se vestindo como nós, isto é calça e paletó, ou calça e camisa, e hablando uns farrapos de espanhol. Casinhas de taquara com cobertura de folhas de coqueiro, admiravelmente bem traçadas. Em geral dois compartimentos, um ao ar-livre, outro fechado. Só a casa do centro, grandona, era mais característica um casarão enorme, muito alto, duma sala só, toda de folha de coqueiro, paredes e tudo, com a coberturinha no alto pra fumaça ir tomar ar. Dentro desse mocambão tinha, dos lados, armações de madeira, em cada uma morando uma família, em legítimo segundo andar. O centro é alisado, para trabalhos, onde num lado tinha um cocho com macaxeira fermentando pra fazer bebida, e em de mais longe uma índia moça, que fora depilada já os pêlos curtos eriçados na cabeça, pintada de jenipapo, fazendo farinha. Duas outras estavam depenando um papagaio, carne dura, pra comer. Pote lindíssimo, fiz o diabo pra comprar, mas só consegui comprar outro, de muito menor interesse. O tuxuaua estava regiamente em pêlo, cismado numa rede, quando entramos em casa. Meteu uma calça e veio nos receber. Gente em geral bonita. (...) O governo peruano cede este lugar aos huitôtas (...) Mascam coca e vivem. Fiz de tudo, insisti, ofereci bastante dinheiro pra me darem um pouco de coca, não houve meios. E voltamos pra bordo.⁶⁵

Meio etnólogo, meio turista aprendiz, Mário de Andrade, vai tentando impor bom uso do tempo estabelecendo contato com uma realidade até então conhecida em livros. Curioso, no dia seguinte, ainda tentou conseguir com o índio tuxuaua um pouco de coca. A excursão

⁶⁵ ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. (p.114-115).

seguiu também à Bolívia e este sentido aventureiro foi se estendendo e ficando mais forte. Em Três Casas, lugarejo da Bolívia então reclamava o fato de ainda não conhecer um seringal, e, assim como para conhecer a tribo huitôtas, precisou embrenhar-se no mato. Para visitar um determinado seringal não se fez de rogado.

Vamos seguindo o caminho de um seringueiro, ziguezagueando pelo mato, de uma seringueira para outra. Torneamos também castanheiras gigantescas, enfim, verdadeira, floresta “civilizada” amazônica. O trilho do seringueiro está desimpedido do cipoal e da serrapilheira intransponível para nós. Acabamos nos encontrando com o homem cuja viagem diária estávamos seguindo. O observamos na faina, fazendo os lapos na árvore, botando as tigelinhas, partindo em busca da seringueira de em seguida. Feito o caminho todo, ele voltará no mesmo ziguezague, recolhendo as tigelinhas cheias. Mais de hora de marcha, e topamos com um laguinho fundo. Ninguém não pode imaginar a sensação de paz, de silêncio quase absurdo que se tem nestes lagos pequenos cercados de árvores colossais. (...) Resolvemos voltar, mas a caminhada custa a se alegrar; só um quarto de hora depois estamos felizes outra vez, rindo conversando alto. (...) Este, é o pedaço mais bonito de floresta amazônica que vimos. Descemos. (...) Tomamos todas as disposições intelectuais de referência entramos no mato. Nenhuma originalidade nos escapa, troncos caídos, uma parasita, isto, aquilo. Nem bem andamos um dez minutos e decidimos voltar, a confusão se estabelece. Que-de tronco? flor? Pra que lado está o rio? Só com a ajuda do sol nos endireitamos para a margem do rio, chegamos ao rio. Onde está o **Vitória**? rio acima? rio abaixo? ... Obrigado tapuio. Vida de bordo, paradinhas. Tarde sublime. Noite fresca.⁶⁶

Situação que, não fosse a ajuda de um índio tapuio, poderia ter se desencadeado no grupo perdido em meio à floresta; situação, que logo depois, pôde relatar como ficção, com o título **Perdidos** nas páginas 172, 173, 174, 175 e parte da 176. O retorno é marcado por descrições de breves anotações quanto às providências de práxis de qualquer embarcação. Nele, transparece uma vontade de manter-se em silêncio, com poucos contatos. A narrativa de seu diário toma um teor diferente do momento de chegada à Amazônia, em que o seu olhar parecia querer nada deixar de captar. Preenche, dessa forma, muito de seu diário, ao longo do percurso do Peru a Belém, com textos de histórias, algumas de fundo lendário, que ouvira contar: uma com o nome “Em busca da Infelicidade”, outra “O Rato das Sabinas”, ainda “A Iara”, criando a posterior a sua história, a dos “Índios Do-Mi-Sol”. Estas histórias foram ocupando espaço em meio aos fatos da viagem, como a quebra da palheta da hélice do Vitória, devido aos bancos de areias, porém não menos caloroso pela oportunidade das

⁶⁶ Idem. (p. 160-161).

“Brincadeiras deliciosas de praia”, no momento em que os marinheiros estão trabalhando no conserto da palheta partida.

Assim, a Amazônia vai transparecendo como um lugar de histórias, de caráter lendário, narradas. Os habitantes, de modo geral, veem Mário de Andrade como o intelectual que poderia ser esse contador de suas histórias, de suas lendas. Se procuram Mário de Andrade é querendo lhe falar algo, esperando que estes relatos possa o intelectual narrar.

Dessa forma, o turista aprendiz Mário de Andrade foi apreendendo cotidianamente os traços culturais de outros povos, de outros lugares, de uma outra vida. De um cotidiano distinto da realidade de fábrica, veículos e multidão, mas de um ritmo que tem o rio como notável agente, como o lugar do comércio, de vivência, de subsistência, de lazer. Rio que guarda segredos reais e imaginários. Na Amazônia, o seu diário revela a vontade de entrar em contato, de viver, de saber e narrar histórias. Pontuá-las no caderno de diários já revela a vontade para, de algum modo, utilizar o material num momento futuro.⁶⁷ Quando lemos o momento de retorno de Mário de Andrade do Peru e toda a extensão da Amazônia Brasileira até Belém, percebermos que a narrativa do diário não expressa, de fato, o teor elevado de expectativas que a chegada naturalmente promove. É quando o poeta dedica-se, de maneira clara, mais a anotar as narrativas, estas histórias, que passa a conhecer. Longe necessariamente de ser um texto de ficção como observa Telê Porto, este primeiro momento dos manuscritos de “O Turista Aprendiz” é profundo de vivência e experiência de seu autor na Amazônia. Não está cingido das características do cotidiano amazônico: de um banho de chuva, atravessando pequenos rios, em pequenas embarcações, no tempo da natureza, ao contato com comunidades indígenas, da subsistência da experiência com a natureza, das dificuldades e das virtudes.

Conhecendo o Brasil do Norte, de fato, estando em contato com a natureza, o intelectual modernista pôde viver um outro Brasil. Mário de Andrade é da cidade, mas sua estada na Amazônia toca-lhe áreas de sensibilidade improváveis ao biógrafo alcançar. A Amazônia é o espaço que pode proporcionar o genuíno, pode revelar a originalidade. Prestes a finalizar a primeira parte de seu diário, visitando a ilha do Marajó, seu olhar revela-se tomado por uma natureza viva, que enumerou, escrevendo sobre uns Araris, uns igarapezóides, umas

⁶⁷ Em seu retorno a São Paulo trabalha no recém-fundado Diário Nacional, onde publica material proveniente de sua viagem ao Norte: “diários e notas de pesquisas,” com títulos como “A Ciranda”, em dezembro de 1927 e “O Turista Aprendiz”, trecho 21 e 22 de maio (1927), em janeiro de 1928. Ver LOPES, Ancona Telê. *Viagens Etnográficas’ de Mário de Andrade*. In: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. (p.19).

ingazeiras, “que cobrem inteiramente as margens, folhudas, rechonchudas, lavando os galhos n’água”.

Uns macaquinhos voam de galho em galho. As aningas floridas. De vez em quando o vôo baixo das ciganas, parecem pesar toneladas. E uma abundância de trepadeira lilá (...). E a vista se abre em novos horizontes. São campos imensos, de um verde claro, intenso, com ilhas de mato ao longe, nítidas, de verde escuro que recorta céu e campo. (...) É Marajó, gente! (...) E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhas, rosas, brancas mescladas, batidos de sol nítido. Caí no chão da lanchinha. Foram ver, era simplesmente isso, caí no chão! O estado emotivo foi tão grande que me faltaram as pernas, caí no chão. (...) A beleza de Marajó com sua passarada me derrubou no chão.⁶⁸

“Éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas.”⁶⁹ Este Brasil o poeta viveu com emoção, em contato com a natureza. Assim, a Amazônia se expressa em sentido e significado peculiar pela obra *O Turista Aprendiz* de Mário de Andrade e constata o quanto há nele uma vontade de viver, “pela vaidade ou ventura”, de possuir uma experiência na Amazônia. O trecho acima revela isto, a Ilha do Marajó é um lugar de belezas e cenários naturais que encanta até hoje. Como a despedir-se de Belém, Mário dedicou-lhe um poema: “MODA DO ALEGRE PORTO.”

Velas encarnadas de pescadores,
Velas coloridas de todas as cores,
Águas barrosas de rios-mares,
Mangueiras, mangueiras, palmares, palmares,
E a barbadianinha que ficou por lá!...

Que alegre porto,
Belém do Pará!

Que porto alegre, Belém do Pará!
Vamos no mercado, tem munguzá!
Vamos na baía, tem barco veleiro!
Vamos nas estradas que tem mangueiras!
Vamos ao terraço beber guaraná!

Oh alegre porto
Belém do Pará

⁶⁸ Idem. (p. 176-177).

⁶⁹ Idem. (p. 150).

O sol molengo no pouso ameno,
 Calorão batendo que nem um remo,
 Que gostosura de dormir de dia!
 Que luz! que alegria! que malinçonia!
 E a barbadianinha que ficou por lá!

Que alegre porto,
 Belém do Pará

A barbadianinha que ficou por lá
 Relando no branco dos moços de linho
 Passeando no Souza, que lindo caminho!
 À sombra de enorme frondosa mangueira,
 Depois que choveu a chuva para-já!...

Oh barbadianinha,
 Belém do Pará!

Lá se goza mais que em Nova York ou Viena!
 Só cada olhar roxo de cada morena
 De tipo mexido, cocktail brasileiro,
 Alimenta mais que um açazeiro,
 Nosso gosto doce de homem com mulher!
 No Pará se pára, nada mais se quer!
 Prova tucupi! Prova tacacá!

Que alegre porto,
 Belém do Pará!⁷⁰

Versos que revelam expressões de uma viagem que ficaram guardadas no sorriso, na lembrança da cidade de Belém da Amazônia, que ficaram guardadas no alegre porto da Baía de Guajará, nos sabores do tacacá e do tucupi, do guaraná e do munguzá,⁷¹ na imagem guardada das mangueiras, das “Águas barrosas de rios-mares”, do mercado e das pequenas embarcações de “Velas coloridas de todas as cores”, da movimentação do alegre porto da capital amazônica.

O autor de *Macunaíma* partiu de Belém no dia primeiro de agosto de 1927 e “exatamente no dia 23 de novembro desse ano de 1927, já ia entrar na máquina para a impressão o Clã do Jabuti, quando mexendo nas provas lá da tipografia, tive um susto. No título da

“Moda de Cadeia de Porto Alegre” estava, e me escapara: “Moda da Cadeia de Alegre Porto”! Antes mesmo de fazer a correção, nasceu a

⁷⁰ Idem. (p.185-186).

⁷¹ Segundo Raymundo Moraes “**Munguzá** – Mingau de milho branco feito com leite de castanha ou de côco.” Ver MORAES, Raymundo. **O meu dicionário de cousas da Amazonia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Alba, Oficinas Gráficas. 1931. (p. 72).

resposta dentro de mim: ‘Alegre Porto’, não é Porto Alegre, é Belém... E saí pela rua impressionado, “alegre porto” é Belém... revivendo as lembranças próximas, andando maquinalmente, sorrindo, em felicidade, caminhando, nasciam ritmos dentro de mim, nasciam frases inteiras... Nem bem cheguei em casa, quase sem a menor correção, as estrofes na ordem, o refrão no lugar certo, me nasceu esta cantiga.⁷²

A narrativa do livro segue pontuando as cidades do litoral brasileiro até sua casa em São Paulo. Uma viagem posterior exclusivamente ao Nordeste tornou possível uma segunda etapa de seu diário de viagem de título *O Turista Aprendiz*. Centrado na Amazônia, esta primeira caminhada pelo Brasil expõe um mosaico de novas possibilidades para a arte de Mário de Andrade. Foi um intelectual preocupado com o folclore brasileiro. Rodolfo Vilhena salienta a importância que o modernista paulista assume na cronologia de Edison Carneiro, quanto aos estudos de folclore no Brasil, fundamentalmente na década de 30.

Das leituras de Brasil por meio da Amazônia, Mário de Andrade é um enfoque especial. O livro “*Turista Aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*”. Descrições da natureza, dos hábitos populares locais, das comidas e do que pôde degustar, da fauna e da flora são as temáticas do seu diário e dão o tom da interpretação que estipula sobre a Amazônia: a Amazônia profunda de sua realidade mais genuína. Uma viagem de um turista aprendendo de uma nova realidade, pouco caloroso, por sua vez, frente à intelectualidade local, absorvendo o que de fato quer alcançar, outros brasis. Este trabalho sugere, mesmo em *Macunaíma*, em sua leitura do nacional um Brasil *dele*, que canta sua cidade, canta seu Brasil primeiramente nas dimensões de sua desvairada São Paulo na produção de sua obra. Assim, lê o Brasil, constrói sua cidade e dá sentido a sua interpretação. Estando atentos às particularidades da obra *Macunaíma*, percebemos que a Amazônia está constantemente presente no decorrer da narrativa.

A obra *Paulicéia Desvairada* expressa seu amor e crítica de São Paulo. Reflete o perfil de seu autor sob a perspectiva do *lugar* que São Paulo no olhar intelectual modernista assume. Bairrista exaltado, o *texto* de Mário de Andrade bem se enquadra ao *contexto* modernista. São Paulo, vanguarda das cidades nacionais, tema exaltado de grandes falas, progressista e febril, raio de luz do tempo vintista, dona de um passado glorioso. É desvairada porque cresceu num ritmo vertiginoso, porque é progresso e ao mesmo tempo não é. Porque mistura e se mistura entre elementos variados e contrastantes. “Amo-te de pesadelos taciturnos”. “Pura neblina da

⁷² Esclarecimento prestado por Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em correspondência de 27 de novembro de 1927, Cf. BANDEIRA, Manuel (org.) **Cartas a Manuel Bandeira**, Rio de Janeiro, Simões, s/d. (p.181-183), como esclarece, por sua vez, Telê-Porto.

manhã”. De asfalto e de várzea, cidade “meio fidalga, meio barregã”. A obra, enfim, reflete fortemente um momento de sua produção envolvida na etapa mais combativa do grupo modernista.

Entre as cidades brasileiras, São Paulo torna-se peculiar em seu clima de vida agitada, cosmopolita, pautada pela diferença de pessoas e mercadorias, pelo progresso que chega e proporciona transformações. Cidade que mistura nobreza e barreguice, asfalto e várzea, em caminho ao progresso, em uma fase como busca confirmar o poema: de transição. Em São Paulo, passado e presente em analogia lhe conferem liberdade e iniciativa, pioneirismo no conhecimento vanguardista. Saliente-se a postura intelectual de Mário de Andrade, neste momento em relação a regiões outras que não São Paulo, para enfatizar a constância da leitura que encaminha a um determinado lugar terminando sempre por enfatizar sua desvairada capital. Ao tempo em que ama o Brasil, seu afã bairrista floresce. Por seus poemas, Mário de Andrade edifica uma imagem, carrega um discurso, eterniza uma memória, constrói uma história.⁷³ E no frenesi de sua cidade e seus arranha-céus, um contínuo retorno a São Paulo. Macunaíma vai a São Paulo, transita entre dois mundos diferentes. Estabelece lugares, firma interpretações, que nos possibilitam pensar a relação do moderno e civilizado, do primitivo e arcaico. O que nos possibilita pensar os muitos significados da Amazônia para Mário de Andrade, remetendo-nos a compreender cada vez mais sua experiência de estar na Amazônia, que o seu diário de viagem revela.

1.3 Viagens, expedições, as similitudes e a Amazônia.

A Amazônia insurge-se, assim como um lugar de possibilidades, de leituras culturais que se querem nacionais, de vida e suas particularidades, de um conjunto de imagens e abordagens. Nas linhas interpretativas deste trabalho o enfoque da Amazônia, já perceptível no momento modernista, em Mário de Andrade e Waldemar Henrique, refletindo seus modos particulares, em visões de nacionalidade, em abordagens artísticas, potencializando seus

⁷³ Pechman atenta que para que uma cidade seja mais do que as pedras que lhe sustentam (“um amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas”) é preciso “dar-lhe um sentido”, evocar símbolos por meio do discurso, me parece sendo o intelectual o artífice desta construção. Cf. PECHMAN, Robert. “*Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura*”. In. AGUIÁR, F.; MEIHY, J.C. S.; B& VASCONCELOS, S. (org.) **Gêneros de fronteiras**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1998, (p. 101-107).

valores e renovando seus olhares aos enfoques de um artista, dentro de seus objetivos revelando contínuos e novos olhares sobre a Amazônia.

Viajar pelas águas da Amazônia é uma forma de se adentrar em uma nova realidade e sensibilidade. Um despertar de concepções que se visualizam em viagens e imagens da Amazônia. Mágico, maravilhoso, tenebroso, mesclas de um lugar de encantos e solidão. Realidade propícia para noções e objetivos que na atualidade se renova pelo contínuo debate frente às questões ambientais, que foi emblemático para as mentes modernistas na perspectiva de se escrever uma história genuinamente nacional. Mário de Andrade e Raul Bopp, como não lembrá-los, por meio de suas obras mais representativas *Macunaíma* e *Cobra Norato*.⁷⁴ Um grande exemplo. Bopp, por conta de sua viagem, afirmou: “Durante minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que eu formava das coisas nossas”. Foi ao baixo Amazonas, deteve-se em Macapá, ouviu “causos” e assistiu “aos bailes regionais de negras ‘mara-baixistas’”. Dirigiu-se à ilha de Caruá, ansioso de conhecer ‘ao vivo’ cenas de pajelança”. Embarcou numa canoa rumo ao Maranhão, quase vindo a sucumbir “na vasa mole de um atoleiro sem saída”. Convivendo com os homens da terra, “ouvindo e anotando estórias da região”, afora este susto na viagem, “teria (ainda) de pagar o tributo da malária”. Retornando a São Paulo, passou a publicar poemas amazônicos, “despertando o interesse de alguns espíritos ávidos de novidades sobre aquele distante mundo misterioso, suas lendas, a realidade das pororocas, a tragédia do homem no contra-desafio à natureza”. Para Joaquim Inosoja, literato pernambucano dos modernos anos 20, sem aquelas penetrações no universo amazônico, Bopp jamais teria escrito *Cobra Norato*. E mais:

Sem dúvida que a presença de Raul Bopp, as delineações espirituais do que sentira na Amazônia fantástica, teriam inspirado a Tarsila do Amaral, o *Abaporu* e a Oswald de Andrade, o *Manifesto Antropofágico*, com a senha do “*tupi or not tupi, that is the question*”, e mais que “só a antropofagia nos une, socialmente, economicamente e filosoficamente”.⁷⁵

Mário de Andrade, um *Turista Aprendiz*, escreveu *Macunaíma*, muito atento a outro perspicaz viajante: Koch-Grünberg. Leitor do periódico *Globus*, com este, Grünberg tinha

⁷⁴ Sobre a presença destes dois intelectuais modernistas na Amazônia ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **O anti-herói e a cobra-grande**: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia. In: Josebel Akel Fares. (Org.). *Diversidade cultural: temas e enfoques*. 1 ed. Belém: Unama, 2006, v. 2, p. 189-206.

⁷⁵ INOSOJA, J. “*Aventuras e Poética de Raul Bopp*”. In: BOPP, Raul. **Mironga e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978. (p. 15-18).

contato sobre viagens científicas e ficava ciente sobre este universo de inquietações, do século XIX, quanto às semelhanças e diferenças entre os povos do mundo europeu, fundamentalmente com os de outras partes do globo. Grünberg esteve nas Américas e seu nome é constantemente lembrado quando se pensa em *Macunaíma*.⁷⁶

Na captura de leituras nacionais, o rumo da Amazônia foi seguido e o nome fundamental que temos neste momento preciso é o de Mário de Andrade. Autor de *Macunaíma* seu trabalho é vasto e de relevante repercussão. Era paulista e nasceu em 9 de outubro de 1893. Foi professor catedrático de História da Música e Estética no Conservatório de São Paulo, muito lembrado pelos anos de atuação no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Mário de Andrade participou de forma ativa, ao longo da década de vinte, do movimento modernista. Colaborou em jornais e revistas,⁷⁷ escreveu em poesia, em prosa de ficção, contos, romances, crônicas, ensaios. Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Aspectos da música brasileira* (1937), tentou estabelecer uma orientação e um plano a ser seguido pelos músicos brasileiros nacionalistas na busca de se concretizar um som puramente nacional, afirmando-se como teórico de uma linha que buscava estabelecer uma *intelligentsia* brasileira nacionalista. Escreveu *Macunaíma*, obra segundo a crítica, das mais emblemáticas acerca do movimento modernista, continuamente relevante nas análises deste trabalho.

Macunaíma, antes de tudo, é uma entidade divina para os indígenas da família caraíba. É um personagem de aventuras, “inesgotável de recursos mágicos, criando homens de cera e depois de barro, esculpindo animais, transformando inimigos em pedra”, mau, mas não é perverso. “É o herói das estórias populares contadas nos acampamentos e aldeamentos indígenas, fazendo rir e pensar, um pouco despido dos atributos do deus olímpico, poderoso e sisudo”.⁷⁸ É um personagem mitológico, alegre e zombeteiro. Tornou-se personagem literário pelo trabalho artístico de Mário de Andrade, que a ele dedicou um livro: *Macunaíma*.

Trata-se de uma narrativa impregnada de conhecimentos populares, costumes, crenças, mitos, lendas, em que o herói ao “jeitinho” brasileiro consegue safar-se dos obstáculos que tem pela frente. *Macunaíma* encarna o tipo malandro: trai os irmãos tomando-lhes as mulheres, mentindo, usando palavrões. A trama se desenvolve em torno do muiraquitã, um

⁷⁶ Grünberg esteve nas Américas entre 1898 e 1900, na segunda Expedição ao Xingu de Hermann Meyer; em 1903, em viagem ao noroeste do Brasil, ao Amazonas e o Rio Negro, estando em Manaus, em 1905. Colheu valioso material em pesquisa etnográfica, e contribuiu de modo ostensivo ao conhecimento das práticas indígenas.

⁷⁷ Colabora em *Papel e Tinta* (São Paulo), na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro, até 1926) e na *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, até 1921). Também em *A Cigarra*, *O Echo* e *A Gazeta*.

⁷⁸ ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Prefácio: Arthur César Ferreira Reis. Belém-Pa. AMEL – Amazônia Ed. Ltda. 1968.

amuleto indígena, entregue por *Ci*, sendo tal pedra a própria representação da cultura brasileira perdida pelo atrapalhado herói que então sai em sua busca, percorrendo quase todo o território brasileiro. O herói, na verdade é o *anti-herói* e sem nenhum caráter.

Na obra, seu autor busca a fala popular, recria relatos indígenas, tenta expor um cenário selvagem, sob a inspiração modernista, não se afasta de preocupações com a linguagem. O livro é uma mescla contínua de gírias e brasileirismos. Em geral uma rapsódia, como deixa claro Raymundo Moraes, em carta-aberta no Diário Nacional, em 1931. “O sr. muito melhor do que eu, sabe o que são os rapsodos de todos os tempos. Sabe que os cantadores nordestinos, que são nossos rapsodos atuais, se servem dos mesmos processos dos cantadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem pros seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e o escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias”. Carta, exatamente em resposta aos “maldizentes”, como Mário de Andrade classifica, por questionarem a presença do trabalho de Theodor Koch-Grünberg, em seu *Macunaíma*, acusando-o de ter realizado plágio. Na ocasião Moraes defendia o autor de *Macunaíma*, que respondia. “Copiei, sim meu querido, defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos”. Em verdade, o modernista paulista pouco se preocupa com a presença erudita, entre todos os autores em particular dedica-se a Koch-Grünberg, onde “encontra mitos, lendas e contos dos *Taulipans* e *Arekunás*, bem como o deus de pouco caráter, *Macunaíma*”.⁷⁹

A obra *Macunaíma* surgiu no calor dos agitados anos vinte e neste momento recebe atenção especial pela ligação que se percebe do grupo modernista, em nosso caso, de modo especial, na pena de Mário de Andrade, um narrador-de-viagem nos planos de uma Amazônia, como ficção e experiência viva.

Macunaíma é uma figura lendária amazônica, um personagem de histórias indígenas. Pensar os cuidados etnográficos entre os modernistas pode revelar o profícuo de suas próprias pesquisas e a relação com a cultura modernista. Para elaborar *Macunaíma*, o intelectual modernista se valeu dos relatos do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, por meio de seu livro *Vom Roraima zum Orinoco*, originada a partir de sua presença na América do Sul entre

⁷⁹ Carta-aberta publicada por Mário de Andrade no Diário Nacional, a.5, n.1262, São Paulo, domingo, 20 set. 1931, (p.3).

1911 e 1913, onde esteve em particular no norte do Brasil e na Venezuela.⁸⁰ *Do Roraima ao Orinoco* surge num contexto de narrativas de viagens específico do século XIX para o XX e estava aparentemente envolvida numa perspectiva planetária de compreensão da Europa.

O século XIX manifestou, de fato, um contínuo alvoroço de viajantes europeus em expedições científicas ávidos por conhecer esta parte desconhecida do globo. Estudos diversos sobre a natureza, no desconhecido território, na fauna e flora, nas comunidades indígenas, em seus rituais e suas práticas, suas crenças, seus costumes. Historicamente, a Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808, permitiu um fluxo de viajantes estrangeiros ao Brasil, assumindo um privilégio antes restrito apenas a pesquisadores e cientistas atrelados a Portugal. Dirigiram-se para o Brasil, nesse período, por exemplo, o príncipe Maximilian Alexander Philip de Wied-Neuwied (1815-1817), Karl Frederic Martius (1817-1820) e Johann Moritz Rugendas (1822-1825), e se tornaram objeto de muitas pesquisas, em particular cito a de Ana Luisa Fayet. O seu estudo perscruta a representação iconográfica que se revela em “imagens etnográficas” extraídas do cotidiano indígena, da apreensão da natureza tropical ou do próprio viajante. A autora observa o modo como cada viajante, com suas ideias de civilização, descreve e representa os povos indígenas no Brasil. A forma como veiculam as informações ao público europeu, em curiosidades referentes à vida indígena e seu aspecto físico, ao caráter guerreiro e à poligamia, em informações estruturadas, de modo, a não conflitar com a cultura europeia.⁸¹

No bojo do processo de formatação de uma historiografia brasileira se encaminharam as discussões em contribuição à escrita de uma história e seu papel na definição do Estado Nacional brasileiro. Em perspectiva, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que surge em 1838, avidamente atrelado ao processo de consolidação deste mesmo Estado, possibilita a reflexão quanto à gênese da Nação brasileira e sua inserção em relação às noções de civilização e progresso. Três temáticas eram fundamentais no conjunto dos trabalhos do IHGB perfazendo 73% do material: as questões indígenas, as descrições de viagens e os temas regionais. Necessário afirmar a viabilização de reflexões quanto à segunda temática. Conhecer o território, por meio de relatos e descrições, viabilizava uma ordem e uma efetivação da nação. Em perspectiva, esta questão referente às viagens e explorações do território brasileiro,

⁸⁰ De posse do material coletado realizou publicações seguindo temáticas indígenas: "Início da Arte na Selva" (1905), "Desenhos sul-americanos em rochas" (1907); "Dois anos entre os Índios" (1909) e vários artigos e trabalhos linguísticos. Sua aula inaugural como Docente em Etnologia recebeu o título: "Máscaras e danças com máscaras entre os povos naturais", realizada em 1909, dando origem aos seis volumes de seu trabalho mais conhecido no Brasil, o *Vom Roraima zum Orinoco*, exatamente pelo uso, podemos supor com precisão, que desta obra fez o modernista brasileiro autor do trabalho literário *Macunaíma*.

⁸¹ FAYET, Ana Luisa. **Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX**. Disponível em <http://www.antropologiavisual.cl/fayet_imprimir.htm>. Acesso em 21 de junho de 2008.

vincula-se às questões de fronteira e limites, às riquezas naturais e não menos, às questões indígenas. O IHGB incentivava viagens e excursões pelo interior brasileiro, na expectativa de que venha a ser coletado material que subsidie a escrita da história nacional; possibilitando, enfim, um determinado conhecimento do território e das comunidades indígenas habitantes das extensões territoriais brasileiras. Das muitas viagens e excursões científicas do período, a organização e o apoio do IHGB, além da concessão de prêmios, viabilizaram a produção de um saber sobre o Brasil. Von Martius, por exemplo, cientista alemão, fora premiado em 1847, pelo trabalho realizado em contribuição à escrita de uma história do Brasil.⁸²

Excursionar pelas Américas era uma maneira de estabelecer uma relação com o outro, que não era inimigo, mas compreendido como exótico nas constantes viagens no século XIX, que possibilitaram inserir num universo de saber cultural e social, culturas de populações e países exóticos. Quando Alexander Von Humboldt conseguiu autorização espanhola e viajou livremente por suas colônias na América de Espanha produziu pelo menos trinta livros, conjugando “exploração e descrição do interior do continente como uma atividade de capital importância”, possibilitando a confecção de mapas, contatos iniciais, documentos autorizando uma percepção da imaginação europeia. Numa conjuntura em que os jardins botânicos, os museus e as coleções de história natural se apresentam como “formas simbólicas de apropriação planetária”, articulada a uma “consciência planetária da Europa que vê a si mesma como um processo planetário”⁸³.

Das excursões desenvolvidas no século XIX e um conseqüente redescobrimto da América, é Humboldt que inaugura uma nova fase referente à literatura de viagens. Como assinala a reflexão presente em Mary Louise Pratt. “Por volta de 1790, a literatura européia sobre o mundo não-europeu estava claramente polarizada em dois extremos: o científico, representado por descrições de viagens e inumeráveis livros de história natural taxonômica, e o sentimental, representado por narrações de viagens, novelas e poesia romântica do sublime”. Assim Louise Pratt comenta em referência a um expedicionário anterior a Humboldt, La Condamine, que obteve da comunidade científica europeia a chefia em 1735 de uma excursão para o continente imbuída da finalidade de estabelecer a longitude exata de um grau no Equador. A expedição cumpriu sua missão, “no entanto, é mais lembrada por sua carga dramática do que por seus êxitos científicos”. Desastres, “relatos horripilantes de espionagem,

⁸² Conferir GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Nação e Civilização nos trópicos**: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.1. p.05-27. 1988.

⁸³ PRATT, Mary Louise. **Humboldt e a invenção da América**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.4, n. 8. p. 151-165. 1991.

intrigas, assassinatos, doenças, sofrimento e amor” identificaram a expedição continuamente, lembrando “o estilo dos naufrágios, do sofrimento e da sobrevivência que tinha sido o modelo utilizado na literatura de viagens desde o século XVI.” Literatura de sobreviventes, que mesclava “o drama moral da redenção” e um “caráter exótico do relato”, apropriado e instintivamente utilizado por La Condamine frente à Academia de Ciências de Paris, dez anos passados de sua partida. Em Humboldt, isso se torna impossível, nele coloca-se “o grande problema da descrição física do globo”. Em vista disso, nega as formas narrativas; a maioria de seus livros são tratados de taxonomia botânica e zoológica, atlas físico e anatomia comparada. Uma pequena história encaminha “um único e estreito caminho sobre a face da terra”, “as grandes categorias descritivas da ciência taxonômica”, por sua vez, “cobrem o globo sem esforço algum, designando tudo, submetendo tudo a um conjunto de sistemas classificatórios que, como Humboldt esperava, expressaria, finalmente, a harmonia e a unidade subjacente do *cosmo*”.

De uma forma importante, uma vez mais, o reconhecimento territorial, ou esta “descrição física do globo”, não esteve de modo algum desvinculado da fase expansionista e comercial da Europa. O conhecimento geográfico e o conhecimento das ciências naturais aparecem como “aparelhos discursivos mediante os quais os Estados definem e representam os territórios”. Com o auxílio de uma ciência descritiva, classificatória e estatística, Humboldt ingressa numa linha de intensas reflexões naturalistas de tornar visível esta parte do mundo, potencializando o mundo natural, um espaço sem estrutura a ser historiado, onde o homem está ausente e que, por isso mesmo, tem nas forças da natureza sua experiência mais exaltada.

Num modelo planetário de compreensão do mundo, o olhar estrangeiro sobre as novidades do Novo Mundo surge legitimando uma consciência planetária e manifestando, por meio das narrativas de viagens, o modo como se relacionar com este outro, num longo processo de torná-lo dizível, classificando, organizando, tornando-o conhecido. De uma forma surpreendente Koch-Grünberg soube se relacionar com este elemento desconhecido, seu levantamento etnográfico, seu trabalho linguístico nas suas viagens à América reproduzem artefatos, objetos, a arte das comunidades, com as quais manteve contato, reavivando o pressuposto de se estudar a concretude dos povos, a *Völkergedanken*. Erwin H. Frank aponta três premissas do esforço etnográfico de Koch-Grünberg. A primeira, a cultura como força criadora da *Völkergedanken*, sendo estudada “por meio de uma antropologia comparativa das ações, das idéias e das produções sociais” exigindo uma maior dedicação à documentação buscando um máximo de ideias e de ações observáveis em algum povo. A segunda, referente

às “diferenças ambientais versus a diferença na constituição (psico) física (raça) dos integrantes de duas ou mais culturas.” E a terceira premissa da etnografia da *Völkerkunde* (antropologia) alemã, atuante em Koch-Grünberg “fundamentada na premissa bastiana de que a dinâmica de qualquer cultura é sempre genuinamente histórica.” Uma historiografia cultural na linguística comparativa “capaz de revelar e de organizar relações entre os povos, além das semelhanças e das distinções entre eles.” Daí esclarecendo o agudo interesse do etnólogo por “listas de palavras”, “mitos, canções, provérbios” como matéria-prima “para a classificação, a delimitação e a análise das relações internas entre os povos visitados”. Tendo em comum entre cada uma das premissas, a constante necessidade de um número elevado de documentos, os quais obteve na ênfase de suas análises ao meio ambiente, a cultura material, a língua e a mitologia, na produção de textos em estilo de viagem, no uso da câmera fotográfica, da filmadora, do fonograma. Koch-Grünberg assim buscava seguir um ideal de compreensão que estaria sustentado numa antropologia alemã idealizada no final do século XVIII, em esboço de Wilhelm von Humboldt, intitulado “Esboço de Antropologia Comparativa”, onde fundamentalmente argumenta que “o caráter da humanidade (*Gattungscharakter*) como *espécie* realiza-se historicamente em uma variedade quase ilimitada de *Nationalcharaktere* (plural de caráter nacional) ou *Volkscharaktere* (caracteres de povos) que estão diretamente envolvidos nos costumes, nas crenças, na língua e nas artes de cada povo e época”. Ideias que chegaram a influenciar uma geração, no século XIX, principalmente, por meio da atuação do irmão de Wilhelm, o não pouco conhecido Alexander von Humboldt, constituindo um modelo formal, nas décadas finais daquele século, de apresentação dos trabalhos etnográficos, que foram de Bastian a Koch-Grünberg.⁸⁴

Mário de Andrade possuía quatro dos seis volumes que perfazem a obra de Koch-Grünberg, estabelecendo o que ficou muito conhecido como uma rapsódia. “Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a idéia de fazer do Macunaíma um herói, não de ‘romance’, no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo. Como o sr. vê não tenho mérito nenhum nisso, mas apenas a circunstância ocasional de, num país onde todos dançam e nem Spix e Martius, nem Schlichthorst, nem von de Steinein estão traduzidos, eu dançar menos e curiosear nas bibliotecas gastando o meu troco miudinho, miudinho de alemão.” Mário de Andrade, em *Macunaíma*, exatamente recorre aos cuidados etnográficos de Koch-Grünberg se valendo do conteúdo de sua obra para o personagem ficcional. A mitologia indígena, o cotidiano num espaço selvagem, as crenças, as lendas e sua

⁸⁴ FRANK, Erwin H. **Viajar é preciso:** Theodor Koch-Grünberg. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 48. n. 2. p. 559-584. nov.2005.

ligação intrínseca com o lendário recolhido pelo etnólogo alemão revelam a constância do que recolheu Koch-Grünberg em suas viagens, no trabalho literário *Macunaíma*.

A conceituação de folclore se encaminha no desejo intelectual de afirmar características genuínas de um Brasil e confirmar um alicerce de base nacional. O desconhecido, o impensável surgiu e moveu um contínuo de viajantes cientistas para as Américas e coadunou uma visão planetária da Europa em analogia a uma apropriação planetária, expressa e materializada por meio dos jardins botânicos, dos museus, das coleções de história natural. Os mesmos costumes, as mesmas lendas que moveram o homem no século XIX ao desconhecido, ao diferente, moveu e atuou como contribuição e fonte às possibilidades intelectuais modernista, afirmando um saber, um conjunto genuíno, propício à questão nacional. Da compreensão do exótico, tomado como genuíno em Mário de Andrade, que está presente em Grünberg, o modernista brasileiro, por meio do *Vom Roraima zum Orinoco*, fora inspirar-se e escrever enfaticamente uma história ficcional de cunho nacional.

Todavia, afora esta inestimável contribuição para Mário de Andrade, por meio das leituras do material publicado por Koch-Grünberg, tendo o rapsodo acesso a um material sobre lendas, religiões e outras práticas e culturas de povos desconhecidos, um contato inicial atento e aguçado sobre a cultura indígena dos *Taulipans* e *Arekunás* da Amazônia, a obra *Macunaíma*, também é fruto do diálogo que Mário, fundamentalmente, manteve com as noções de Herder (1744-1803) e Spengler (1880-1936). O primeiro acenou a ideia de povo; teórico adepto do romantismo, suas reflexões dialogam com o momento de divisão política vivida numa Alemanha em luta pela unificação de seu território. Mário de Andrade em *Macunaíma* está de acordo com as ideias de Herder quando este define a cultura como um discurso simbólico, um conjunto de informações reunidas por um povo. O rapsodo reúne ao seu modo os conhecimentos folclóricos de diversas partes do Brasil, projetando definir a sua interpretação sobre o país. Para Herder, a verdade de um povo está em seu idioma, a experiência compartilhada está em sua língua e o homem seria o reflexo de seu ambiente geográfico: o meio geográfico, a raça e o povo seriam os elementos constituintes de formação da verdade cultural daquele meio. Então, cada nação adquire as características do lugar em que vive. “O ambiente geográfico forma diferentes habitats naturais, assim o homem que convive durante séculos num mesmo local, adquire a verdade cultural daquela natureza.” Cada localidade apresenta particularidades do homem e seu meio, que escondem uma diversidade que deve ser conhecida, explorada, traduzida em estudos atentos à história nacional. Já ao pensamento de Spengler, o aspecto fundamental que devemos ressaltar é o de que não haveria uma história universal, mas histórias nacionais e somente os povos que

conseguiram desenvolver uma verdadeira história conseguiriam gerar uma cultura sólida. O Brasil pela condição mantida ao longo de sua história, na interpretação modernista, não possuía uma história, nem tão pouco uma cultura, em sua realidade teria ocorrido uma absorção da cultura imposta. Macunaíma seria a própria representação desta perda. Nascido no meio do mato-virgem, realiza uma viagem para grande cidade, corrompe-se pelos valores urbanos, e morre afastando-se de seus valores culturais. Para tanto, era necessário romper a tradição de imposições estrangeiras. Mário de Andrade posiciona-se a favor do estudo do genuíno ao nível de Brasil.

O Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem que concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza.⁸⁵

Participante e um dos organizadores da Semana de 1922, Mário de Andrade viveu fortemente os debates sobre a brasilidade no país. Tornou-se muito conhecida a “Viagem da descoberta do Brasil”, realizada para as Minas Gerais, em 1924. Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho), D. Olivia Guedes Penteadó, Paulo Prado, René Thiollier, Gofredo da Silva Telles e o rapsodo percorreram o interior mineiro, pensando focalizar os processos de criação popular. Das experiências, em particular, o autor de Macunaíma pôde refletir sobre o olhar de Cendrars. “Cendrars veio para cá e de alma rica armou seu trombombó. Pescou um dilúvio de sensações gostosas, fotografou-as em poemas curtos. Saiu um livro calmo e puro. Meio exótico até pra nós.”⁸⁶ O olhar do estrangeiro, que despertou em Mário de Andrade ao diferente tão próximo, não deixou de despertar também em Oswald de Andrade ou Tarsila do Amaral o mesmo efeito, como esclarece Alexandre Eulálio:

A fim de fazer ver o Brasil a Cendrars, Oswald, Tarsila e outros amigos – guiados por Mário de Andrade – organizam uma entrada pelo interior: encontro marcado com esse país desconhecido que era o deles. Descobrem aí um mundo inédito, que haviam aprendido a olhar desde Paris e ver com outros olhos graças ao intelectualizado ‘primitivismo’ e à intuição antropológica do compilador da *Anthologie Nègre* [Cendrars]. (...) O

⁸⁵ Moraes, E. J. “*Modernismo e Folclore*”. In: CNFCP Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, **Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. (Série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP. 1992. (p.77)

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. **Mário e o Pirotécnico Aprendiz: Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Giordano, 1995. (p. 16)

movimento Pau-Brasil, de que Tarsila e Oswald de Andrade serão os expoentes, deve muito a Cendrars: nasce e se define na sua companhia.⁸⁷

A reabilitação do primitivismo em Mário e Oswald de Andrade é uma preocupação do estudo de Mônica Cristina Ribeiro em sua dissertação de mestrado. Recorrendo a Antônio Candido, ela pôde enfatizar o momento de percepção ao primitivo no Brasil decorrente do tempo romântico no país. Um índio branco idealizado, um herói europeizado nas virtudes e costumes, que por sua vez, terá nas interpretações modernistas um momento de mudança. “O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem.”⁸⁸ Caminho interpretativo que o movimento nas figuras proeminentes de Mário e Oswald Andrade tenderam a seguir, num momento, como afirma Renato Ortiz, “que trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade”.

A intelectualidade modernista percebeu a relevância das “raízes” ou das “origens” da cultura nacional, no contato com o elemento estrangeiro, estudando o folclore, expressando a alcunha do movimento. Por isso, perceber a leitura da obra de Grünberg. A brasilidade tornou-se uma problemática enfática do nacionalismo literário modernista, e o exótico que justificava uma consciência planetária da Europa no momento anterior toma uma nova função e destaca este “diferente”, que é o lugar, que é o sujeito, de uma natureza peculiar que justifica sua própria identidade e no movimento modernista dá voz à ideia do genuíno. Sob a ótica da renovação, as diferentes correntes tinham algo em comum, assim como um esforço e um sentimento de afirmação quanto ao Brasil. Sentimento imaginário da nação, que faz Benedict Anderson conceituá-la como uma comunidade imaginada, por que “na mente de cada indivíduo reside uma imagem da comunidade da qual participam”, limitada e exclusiva, soberana e digna de sacrifício.⁸⁹

No cômputo que deu origem ao trabalho *Macunaíma*, move-se o rapsodo a escrever com a incessante busca de uma singularidade genuína nacional. O trabalho de Mário de

⁸⁷ EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001. (p.86-87). Neste sentido ver também a dissertação de mestrado de RIBEIRO, Mônica Cristina. **Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade** - Campinas, SP: [s. n.], 2005.

⁸⁸ CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade** – estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 2002. (p. 120).

⁸⁹ BREUILLY, John. “*Abordagens do Nacionalismo*”. In. BALAKRISHNAN, Gopal. (org.) **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. (p.155-184). Ver também ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas** – Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo. Lisboa, Edições 70. 2005.

Andrade tem como proposta perceber a cultura nacional entrelaçada a uma documentação de inspiração folclórica. Um personagem amazônico que singra as terras de todo o Brasil, mas que tem a ênfase de sua presença em São Paulo. Os tempos díspares e os espaços distintos se revelam em *Macunaíma* pelo movimento de sua narrativa. Mário de Andrade revela uma poética do espaço, revela uma sensibilidade afetada pela ideia de atraso nacional. Mudanças históricas que vieram exigindo uma nova imagem do Brasil, uma sensibilidade referente ao espaço nacional, um objetivo intrínseco, um íntimo sentimento associado ao Brasil. Assim, a Amazônia e o Brasil moderno que se intensificam “em força e identidade” comparando-se mutuamente, enfatizam, não menos, um sentimento em relação ao Brasil.

O objetivo inicial de buscar o porquê da diferença nos trabalhos artísticos sustenta o trabalho e exige uma resposta. Porém, é sua problemática que dá caminho à importância que a conclusão por si já sustenta sobre a Amazônia. Esta ganhou em força e identidade comparando-se ao Brasil moderno e nossa resposta sobre as abordagens distintas tem sido encaminhada pela noção de experiência trazida para o trabalho artístico. Vivendo outros brasis, Mário de Andrade pôde tornar possível um trabalho da maneira como construiu o *Macunaíma*, um conjunto de histórias, de lendas indígenas à natureza de um rapsodo, negando o mérito, colhendo no sentido folclórico lendas e mais lendas. “Copiei, sim meu querido, defensor” afirmou, remetendo-se a Raymundo Moraes e meio que envolvido pela mágica do personagem Macunaíma e de seus dois irmãos, “Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem”, escreveu-lhes um livro.

Parte II

Do gosto puro da terra: os sortilégios da Amazônia e da arte folclórica (1928-1937)

“A música brasileira não se esconde mais. De minha parte, penetro no folk-lore tanto quanto posso. Examino-o, seleciono-o, arranco-o da terra com o gosto virgem e Mara veste-o com sua alma de nativa. Somos encarados como um caso todo especial de arte folclórica e senão o premeditamos, hoje temos consciência disso. Nosso movimento arrebatou a Amazônia e Pernambuco não ficou indiferente. São essas as duas grandes fontes de que nos soccoremos.”

Waldemar Henrique

Por que em um momento de efervescência intelectual de proporções nacionais, sob a égide da cultura do modernismo, a Amazônia foi incorporada de *modo* diferente nos trabalhos artísticos de Waldemar Henrique e Mário de Andrade? Suas histórias pessoais com relação à Amazônia são diferentes. O rapsodo viveu e cresceu na grande São Paulo, sua viagem que deu origem ao diário, também livro *O Turista Aprendiz*, é sua experiência viva na Amazônia como viajante, a observar, a aprender e a narrar outros brasis. Seu primeiro contato e seu primeiro olhar gestante foi a partir das leituras de trabalhos como o do alemão Koch-Grünberg, um filólogo dedicado a estudos de Antropologia Comparativa. O músico Waldemar Henrique, por sua vez, viveu a Amazônia de uma forma diferente. Nela nasceu e viveu parte de sua infância e juventude. Pelas águas barrentas dos imensos rios nortistas, tantas vezes viajou, contou e ouviu histórias e temeu sobre um *causo* e outro da região. Quando passou a compor sua série musical inspirada nas lendas, afirmou que nele as lendas e os temas da Amazônia surgiam com facilidade, por que pôde vivê-las constantemente.

A obra *Macunaíma* revela a Amazônia como o espaço do antigo e do arcaico, o lugar do tradicional, em contrapartida ao espaço do moderno e civilizado, expressamente identificado na cidade de São Paulo. Ao ritmo do personagem Macunaíma, a Amazônia forçosamente assume a posição de periferia distante da civilização; o movimento de Norte a Sul revela a presença dual de leitura do nacional no trabalho artístico do modernista paulista. Waldemar Henrique, ao contrário, situa seus personagens em meio às florestas, nos rios, nas matas, em cenários e situações tipicamente locais. Nele, o tempo fictício confunde-se ao

tempo real e suas canções enunciam e revelam verdades sobre a sociedade e os atores sociais da Amazônia. Ao modo de cada intelectual, há uma imagem a partir da Amazônia de uma poética que envolve o espaço, uma intimidade, um sentido emocional associado ao lugar, que tem por meio da imaginação os valores da realidade aumentados.

Campo e cidade são criações humanas, assim como o Brasil moderno e o Brasil arcaico são criações intelectuais. O problema sustenta-se na comparação. A originalidade de um Brasil Amazônia, geograficamente distante foi submetida à outra realidade, de vínculos constitutivos de outra ordem. As mudanças ocorrem com maior intensidade nas cidades, sua capacidade, seu poder de centralizar ações ou seu sentido criativo atuam com mais força. Bloch afirma que a “mudança não é uma coisa nova”. Mudanças ocorreram nas cidades, nas aldeias, nos campos e, como sabemos, de modos diferentes. No Brasil, de modo particular, a imagem das cidades idealizadas atraindo as populações do campo, lugar desqualificado e rotulado de atrasado. Por uma apreensão externa, a diferença, expressou-se como oposição. A lógica do campo próxima ao tempo da natureza não respeitado suprime sua própria peculiaridade.

Waldemar Henrique e Mário de Andrade, por meio de seus trabalhos artísticos, expressam verdades nacionais à consciência histórica nacional e revelam as circunstâncias que as tornaram possíveis. O Brasil modernista de Mário de Andrade se justifica na presença do outro e intensifica-se perante o diferente. O Brasil de Waldemar Henrique se intensifica no objetivo do movimento modernista, que fora “modernizar a produção cultural nacional”, como afirma Eduardo Moraes,⁹⁰ estabelecendo “diferenças, especificidades e valores culturais próprios”, como esclarece Aldrin Moura de Figueiredo.⁹¹ Mutuamente as noções de Brasil moderno e Brasil Amazônia ganham em força e identidade comparando-se. E a Amazônia, e não só o Brasil moderno, ganha naquilo que lhe é próprio aos olhos do mundo: sua imensa rede hidrográfica, seus surpreendentes domínios florestais. Sua incomparável biodiversidade, seu mitológico mundo de crenças, superstições, lendas em suas tantas e enfáticas histórias e históricas aventuras. Singularidades que se perdem em comparações com realidades urbanas. No olhar ao outro, por sua vez, o mundo moderno brasileiro legitima-se como modernidade, como espaço da transformação, de industrialização e de máquina,

⁹⁰ MORAES, E. J. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. (p.53).

⁹¹ **O anti-herói e a cobra-grande**: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia. In: Josebel Akel Fares. (Org.). Diversidade cultural: temas e enfoques. 1 ed. Belém: Unama, 2006, v. 2, p. 195.

multidão e progresso. Amazônia como um lugar de natureza, do mágico e misterioso, de virtudes ambientais.

Waldemar Henrique foi um dos gestores, em música, pensando o Brasil a partir do conhecimento tradicional folclórico da Amazônia. Foi o intelectual que pôde intermediar o conhecimento folclórico local às dimensões do pensamento nacional. O Brasil das yáras e saracuras, do mato, da floresta, em suas canções, expressam as inquietações cruciais de seu próprio tempo. Waldemar Henrique mergulha e interpreta sua realidade cultural. O Brasil que revela é em dimensões da Amazônia.

Por Mário de Andrade, o Brasil se revelava necessariamente num sentido de captura de uma linguagem nacional, eivada em brasileirismo. Mário investe constantemente nos estudos de folclore do Brasil; contudo, é importante frisar num objetivo que o interliga a sua cidade natal. Mário de Andrade interpreta o Brasil pelo sentimento bairrista que fortalece. Ler a Amazônia legitimando São Paulo, como sujeito da cultura *dele*, de valores e atitudes *dele*. E ser paulista não é algo inerte, “queria e quer dizer estar consciente, ainda que vagamente, de se fazer parte de uma potência com interesses definidos”.⁹² A postura não guarda distinções quanto ao objetivo expresso em *Macunaíma*: o Brasil moderno, o Brasil arcaico, o Brasil dual. Dualidade não como reflexo das propostas de Jacques Lambert e Roger Bastide, mas bem mais sustentada no lamento intelectual presente, por exemplo, na Revista do Brasil, com a qual Mário de Andrade colaborava e que estava empenhada em realizar uma escrita da história do Brasil. *Macunaíma* nasce na Amazônia e caminha a São Paulo. Sua poesia do início dos anos vinte (*Paulicéia Desvairada*) revela pressupostos de sua leitura do Brasil, manifestada posteriormente em *Macunaíma*, onde a temática dos *dois brasis* continuamente se faz presente. Mário de Andrade lia Amazônia. Lia com o olhar *dele*, o olhar de viajante, sobressaltado a descobrir um poderoso lugar, de poderosas potencialidades, de vida, de fauna e flora, de natureza, de *uma* outra ordem, distinta do urbano e civilização que possuía como experiência.

2.1 O Brasil das Iaras e de Waldemar Henrique na capital da Nação.

⁹² SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo, Companhia das Letras. 1990. (p. 23).

Lugar do encanto e da solidão que se misturam na longínqua Amazônia, um lugar de aventuras, de viagens contínuas, mágico e misterioso. De repiques e pororocas, de florestas e paisagens em transformação. Um lugar inesgotável de inspiração para literatos e folcloristas das mais variadas partes deste país. Um lugar que possibilita em parâmetro perceber o momento modernista. Waldemar Henrique produziu continuamente absorvido no universo amazônico; idiossincrático é o modo como ele narra, rememora e conta histórias. A maneira como o faz é o que deve ser levado em elevado grau de importância. Este contar histórias é o que se espera e o que fascina. Em outros momentos, chamei-o de poeta das lendas amazônicas. Um compositor, um contador de histórias. Narra-as tanto de forma melódica como linguística, une os dois elementos e os transcende. Dessa indissociabilidade toma vida sua obra. A sua origem é constantemente referenciada e isto lhe confere prestígio. Sair de um mundo de dimensões da Amazônia é chegar a outro primeiramente como sujeito de origem amazônica, um indivíduo que é ele e se espera que carregue seus valores culturais. “Será da Amazônia esse Waldemar Henrique? E essa cantora que cantou de uma forma tão saborosa essa canção, será da Amazônia?” Inquiria Benjamin Lima, crítico musical, ao ouvir “Foi boto, Sinhá”. Nele, um caráter quase verídico das lendas interioranas em viagens constantes e reveladoras, justificando-lhe o fascínio ante a natureza exuberante. Conhecendo a região amazônica e o imaginário popular. Ouvindo histórias, enraizando-se à fábula local, compartilhando vivências e experiências. Como ele, um sentimento profundo da Amazônia, de uma intimidade e uma poética do espaço. Em sonhos, crenças, medos e saudades, ideias e significados que se unem e nos ajudam timidamente a vislumbrar um Brasil *dele*, partindo de Amazônia, por sua imaginação aumentando os valores de realidade da Amazônia ao nacional, numa identidade Brasil.

“O Brasil é uma terra enorme, enorme até para a nacionalidade”, reclamava um *lugar* Waldemar Henrique, em 1937, quando realizara uma pequena apresentação de suas canções a quatro sujeitos do cenário carioca. Atuando como mediador entre o conhecimento folclórico de natureza amazônica e a noção de identidade nacional, Waldemar foi despertando paixões, instigando calorosamente uns, enfurecendo outros, revelando a riqueza de nosso país. Um Brasil de origem Amazônia, que estava de acordo com os anseios de intelectuais e artistas diversos, influenciados por uma concepção moderna de interpretação da história brasileira. Uma Amazônia real, em comportamentos e falas intensificados, manifestos como “textos”, como “documentos” de uma realidade histórica e social, onde a relação entre cultura e identidade nacional era continuamente presente e fundamental.

Com uma epígrafe, iniciemos uma breve análise do relato de Waldemar: “Eles eram quatro. Diziam-se brasileiros como eu. Houve um minuto de silêncio: não perceberam que a música terminará”.⁹³ Numa saleta Waldemar descreve a maneira como tocou uma de suas canções em São Paulo na presença de quatro sujeitos. Um pianista, sem naturalidade definida pelo manuscrito, um gaúcho, um carioca e um nortista. Tudo descrito de forma bem emblemática. Quando parou de tocar, escreveu relatando: “... girei sobre a banquetta e enfrentei-os corajosamente: que tal?” Naquele momento entravam em contato fundamentalmente com um *novo* e *outro* canto do país. Waldemar havia tocado um número de suas lendas amazônicas a uma plateia que desconhecia seu trabalho artístico. Naturalmente, da apresentação surge um caloroso debate, vinculando cultura e identidade nacional, nas expectativas de um tempo vivido.

Bertuzzi era pianista e foi o primeiro a se pronunciar: “... éramos o Brasil que ele a muito procurava”, escreveu Waldemar. “O Brasil das yáras, das saracuras, dos feitiços, do mato virgem. O Brasil do fundo do rio gigante, da geografia sentimental do ‘por que me ufano do meu paiz’”.⁹⁴ Um Brasil que calorosamente percebia como nacional. É importante perceber o olhar do estrangeiro na construção do nacional – tema valioso e constante em diversos momentos. Naquela saleta, porém, nem todos estavam satisfeitos. O gaúcho presente, que falou em seguida, interrompeu Bertuzzi e exclamou: “... eu sou franco. Gostei, mas isso não é pra gaúcho”. Estava descontente por desconhecer e fundamentalmente por não associar aquela música à realidade brasileira. “Acaso esses bichos, esses ritmos (...) são nos conhecidos?” Sua visão atrelada a uma perspectiva sulista fez-lhe apenas afirmar: “A Amazônia nunca existiu para mim”. Ainda: “Como é que interpretaríamos tal música, taes versos (senão onde está o sabor gaúcho de um poema de Vargas Netto, por exemplo)?”.⁹⁵

Hilariante, o carioca, terceiro a falar, ouvindo tal discurso “não parou de rir”. Gostou da música e afirmou ser atento “à riqueza étnica do seu paiz”: “Na Europa, isto tudo faria um sucesso... Este Brazil é uma maravilha. Cabem aqui dentro cincoenta portugaes e espanhas e suissas...”. Em outro momento Waldemar afirmou: “Eu trabalhava com o folclore amazônico, de preferência, e isso era uma coisa um pouco leiga para eles”.⁹⁶ Compondo exatamente sob um material “verdadeiramente inédito” o músico apresentou “coisas diferentes e

⁹³ O manuscrito está disponível na sala de documentação do Museu Histórico do Estado do Pará, Coleção Waldemar Henrique, “ANOTAÇÕES”, Rio de Janeiro, 20/11/1937.

⁹⁴ MHEP. CWH. Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ FILHO, Claver. **Waldemar Henrique: o canto da Amazônia**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. (p.32-33)

desconhecidas no ambiente citadino do Rio.” O carioca e mesmo o pianista foram a representação de tal confirmação. Expressam a riqueza e importância do trabalho artístico de Waldemar Henrique. Era uma parte do todo nacional, que em suma era-lhes desconhecida. Ingrediente especial para intelectuais que estavam na discussão sobre uma identidade nacional brasileira. Deixando clara a perspectiva que encaminhava os debates.

Simbolicamente, o quadro da situação acima nos parece bem emblemático. A associação entre cultura e identidade é notória. No Brasil, e não só nele, essa discussão foi sempre corrente. A identidade é contrativa, fincada em oposições. Seu mecanismo é baseado, fundamentalmente em diferenciações. A ideia de alteridade é imprescindível. “Pois a identidade que nega o Outro e permanece enclausurada em si mesma, corre o risco do mais obscuro e redutor etnocentrismo.” É na apreensão da experiência que se concebe com o Outro, que a identidade adquire novo e relevante significado. O folclore vem para suprir a necessidade de algo relevante e genuíno, diferente de todos os demais. Na incessante busca por nossa brasilidade, Waldemar Henrique enfatiza um Brasil novo e relevante e até então pouco conhecido do restante do país, “das yáras, das saracuras, dos feitiços, do mato virgem”. Um Brasil de origem amazônica. Um Brasil de acordo com os anseios de intelectuais e artistas do momento, influenciados por uma concepção moderna na interpretação da história brasileira.

Waldemar utilizou lendas em suas composições, criando seus próprios temas. “Nunca foi um harmonizador de temas populares”, afirmou Vasco Mariz, “suas canções, lendas amazônicas, têm sido escritas à maneira do folclore da região, mas com temas próprios”.⁹⁷ “Foi boto, Sinhá” foi muito elogiada no Rio de Janeiro, “Tamba-tajá” foi a mais cantada. “Cobra Grande” fez muito sucesso. Com “Cenas dramáticas do Congo” venceu concurso no jornal “A Noite”, em 1936, mesmo ano em que apresenta na “Hora do Brasil” a canção premiada para todo o país. De Mário de Andrade, recebeu o saudoso elogio à canção “Boi-Bumbá”, como das mais belas canções folclóricas brasileira. Os seus *shows* se embalavam em “lendas, danças, acalantos, lundus, chulas, cocos”. É no calor de “nossas lendas amazônicas”,⁹⁸ que temos melhor nos dedicado neste estudo, seguindo os passos folclóricos, como exemplo, a “linda lenda amazônica” expressa em “Foi boto, Sinhá”, numa programação atenta a “preciosidade de nosso folclore” no ano de 1937.⁹⁹

⁹⁷ MARIZ, Vasco. **Historia da Musica no Brasil**. 2ª. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (p.208).

⁹⁸ MHEP. CWH. Diário – Rio de Janeiro – 05/12/1934.

⁹⁹ A série das canções de “Lendas Amazônicas” é um conjunto de sete composições. “Foi boto, Sinhá” e “Matinta-perera” de 1933, comportam o projeto inicial: falar da Amazônia, escrever sobre suas lendas e

A linda lenda amazônica do peixe que se transforma em homem e ia raptar as jovens, arrastando-as para as águas verdes do rio, tem a sua mais bella narrativa nas phases musicadas por Valdemar Henrique. “Foi boto, Sinhá.”

Mara e Valdemar Henrique escolheram essa preciosidade de *nosso* folklore para sua estréia, hoje, na Radio São Paulo, no programma das rádios AMERICAN BOSCH.

Ouçam, hoje, “Foi boto, Sinhá”, uma lenda linda, uma página encantadora e uma voz cheia de fascínio e de ternura.

Saindo do meio da misteriosa floresta amazônica, carregando “os sortilégios do ‘Boto’ e a fascinação de ‘Cobra Grande’” o músico era continuamente lembrado pela temática de seu trabalho artístico, pela relação contínua que proporcionava com o seu lugar, um vocabulário todo Amazônia. *Escolhendo* “essa preciosidade de *nosso* folklore” para arte musical, qualificava-se como missionário amazônico. Quando concedeu entrevista a um jornal carioca, em sua edição de domingo, Waldemar falava de seus planos de *tournee* e divulgação da cultura amazônica. “Pretendo em 1937 fazer uma ‘tournee’ a Europa e outra a Argentina, com Mara, um intelectual e um grande pintor amazônico.”¹⁰⁰ Para então esclarecer este objetivo: “–Como vê você, se eu obtive como espero o concurso desses dois amigos, estaremos habilitados a fazer uma boa e fiel *propaganda* da Amazônia”¹⁰¹. No dia 20 de outubro de 1934, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, fez show no Instituto Nacional de Música, contando com palestra de Benjamin Lima.

Mara Costa Pereira e o professor Waldemar Henrique – ella interprete, elle compositor das musicas que serão apresentadas no recital que se realizará a 27 deste mez no I.N. de Música, às 21 horas, o escritor Benjamin Lima fará uma interessante palestra sobre temas amazônicos que inspiraram o artista paraense. Lendas e toadas nortistas serão também interpretadas por diversos cantores de valor.

Quando fizera “uns dois ou três programas na Rádio Jornal do Brasil” ouvidos por Benjamin Lima, este escrevia um artigo dizendo que, “pela primeira vez, ele ouvia em música uma coisa autenticamente amazônica, e que retratava a Amazônia da mesma forma com que

estabelecer-lhe “uma boa e fiel propaganda”; “Tamba-taja”, “Cobra Grande”, e “Uirapuru” são composições de 1934; “Manha-nungara” é de 1935 e “Curupira” de 1936. Nayá, Japim, Mururé também composições lendárias.

¹⁰⁰ À Argentina fez viagem somente em 1940 e à Europa em 1950.

¹⁰¹ Folha de jornal carioca com identificação desconhecida. No original contém uma caricatura de Augusto Rodrigues (*circa* 1937). Cf. GODINHO, S.op.cit.(p.148).

Raul Bopp, sendo poeta gaúcho, retratou”.¹⁰² No Theatro Escola, num evento cultural organizado por Renato Vianna, inaugurou “suas vésperas de arte”, apresentando “nossas lendas amazônicas”.¹⁰³ Assim, “emergindo da vastidão da Amazônia”, “Yára, em outra lenda encantada do nosso folklóre”.¹⁰⁴ Lendas artisticamente trabalhadas no duo paraense Waldemar Henrique e em “Mara, a voz morena que veio das terras misteriosas da Amazônia para encantar os nossos ouvidos”.¹⁰⁵ Expressando cada vez mais a perspectiva de seu trabalho em uma linguagem amazônica em âmbito nacional. Como no jornal em edição de domingo, na coluna “Rádio”, sob o título “Waldemar Henrique”, em que Gastão Formenti ganhava os *louros* por ter revelado os músicos amazônicos.

O público deve a Gastão Formenti a maravilhosa descoberta e divulgação do mais popular e brilhante de nossos compositores: Waldemar Henrique. Foi aquele intérprete quem, pela primeira vez e, no microfone da Mayrink Veiga, ofereceu aos seus ouvintes a grande surpresa dos rythmos ainda ignorados das lendas com um sabor caracteristicamente local, os sortilégios do “Boto” e a fascinação de “Cobra Grande”. Data dahi o aparecimento em nosso meio de Waldemar Henrique. Impressionado com a acolhida fez vir do Pará, Mara, sua irmã e sócia de Glória.¹⁰⁶

Num embate de símbolos quanto à “questão dos marcos culturais da identidade nacional”, no uso melódico, rítmico, harmônico das canções do folclóre amazônico, Waldemar Henrique manifestou sua arte folclórica. “Essas contribuições, esses acréscimos é que tornam a música reconhecida desse ou daquele povo...”¹⁰⁷ Numa contribuição pessoal de construção de signos novos para a canção, o músico foi se inspirando. Peculiar, acentuou um caráter genuíno do povo brasileiro. Propagador da região da Amazônia, conjugou-se a um grupo de pesquisadores relevantes do cenário nacional.

E quando Getúlio Vargas estabeleceu o decreto impondo a obrigatoriedade nas contratações nos cassinos de artistas brasileiros:

Houve um certo pânico: Dircinha Batista, Emilinha Borba, estavam preparadas pra cantar na rádio, mas não no teatro (...) O Copacabana lembrou-se imediatamente de três nomes: Carmem Miranda, Mara e

¹⁰² Pereira, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém-Pa, 1984. (p.45-46).

¹⁰³ MHEP. CWH. Diário – Rio – 05/12/1934.

¹⁰⁴ Anuncio publicado em 1936, no jornal “Estado do São Paulo”. Cf. GODINHO, S.op.cit. (p.148).

¹⁰⁵ Revista “Carioca” n°. 21 de 14.03.936, disponível no acervo particular de Waldemar Henrique pasta 07.

¹⁰⁶ Folha de jornal carioca com identificação desconhecida. No original contem uma caricatura de Augusto Rodrigues (circa 1937). Cf. GODINHO, S.op.cit.(p.148).

¹⁰⁷ MENDES, Gilberto. “A música.” In: **O modernismo**, São Paulo, Perspectiva, 1975. (p.128)

Waldemar Henrique.(...) Ela porque representava o samba, e nós porque representávamos o folclore.¹⁰⁸

Quando Waldemar Henrique chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1933, cumpria uma promessa para si mesmo. “... ano passado, (refere-se ao ano de 1931) prometi a mim mesmo que no meu próximo aniversário presenter-me-ia com um nome popularizado nas rodas artísticas de Belém, um nome estimado na sociedade e de festiva repercussão”. Presente que o futuro maestro não acreditava ter alcançado em fevereiro de 1932. Por isso, o tom de justificativa: “O tempo foi curto talvez” e seguia demonstrando o real motivo que lhe dificultou os planos, “... devido a ser um escravo do commercio de onde não me afasto”. Então finalizava blasfemando contra o próprio nome, uma série de perjúrios, de descontentamento que demonstravam enfaticamente o seu desgosto. “Waldemar Henrique nada vale ainda para mim. É um nome rico de elogios e incensos, mas mísero de poder metálico e de possibilidades econômicas... nada vale, pois.”¹⁰⁹ Relato importante por sugerir a condição social do músico e suas eventuais dificuldades, mas acima de tudo, por revelar conjuntamente a este aspecto o que o move e dá substância a saída de sua capital: o sonho em possuir uma vida de artista. No aniversário de 1931, havia-se prometido um nome estimado na sociedade. No do ano seguinte pedia a si mesmo um novo presente: “Hoje, preciso prometer um presente melhor para o meu próximo aniversário...” “Presenteie-me com um nome de artista. Preciso agora de uma vida de artista”. Em outras palavras, longe de casa e dos amigos, realizando viagens, indo de um lugar a outro, convivendo de hotel em hotel, conhecendo várias pessoas, realizando muitas apresentações, tendo seu sustento proveniente de sua vida de músico. Eis o que desejava Waldemar para o ano de 1933 e para sua vida, isso só poderia ser possível estando fora de Belém, particularmente no Rio, distrito federal, centro cultural do Brasil, lugar escolhido por ele, onde já havia estado três anos antes e que, portanto não lhe era no todo desconhecido.

Dedicou-se bastante nos estudos musicais junto a Mara, obtendo nessa fase o apoio de seu pai. Organizou a “Noite da Canção Paraense”, em agosto de 1933, que foi bastante elogiada. Vendeu seu piano para obter recursos, recolheu os recortes dos jornais, recebeu as orientações de Roberto Camelier e partiu no Navio Santarém para as terras da “cidade maravilhosa”. “Vou a caminho do Rio. Levo uma enorme serenidade, pela consciência das

¹⁰⁸ Pereira, João Carlos. op.cit. (p.41).

¹⁰⁹ MHEP. CWH. Diário: 15 de fevereiro de 1932.

minhas impossibilidades e pelo valor das minhas energias”¹¹⁰. De terras, este artista vem de longe, de algum lugar, não é ninguém ao tempo, que é sua sociedade, sua representação, e seu trabalho. Do seu relato, um narrador e uma mudança de enfoque da cultura, um outro lugar do discurso, que cambiante buscara por meios artísticos uma fala.

Mil novecentos e trinta e três é um ano representativo e de grandes mudanças para o músico paraense. Passou a viver no Rio, realizou seu primeiro grande recital, deu início a um repertório pautado em lendas amazônicas, compôs com mais intensidade, paulatinamente em contato com o universo da Rádio Carioca, da cidade, dos grupos intelectuais. Um começo ansioso, um início recheado de planos. O artista buscava um lugar e temia, fundamentalmente “os supplicios que soffrem os artistas ante o desinteresse do público”. Por isso, criou um roteiro: “Dar a audição em fevereiro (uma audição íntima, como defini, no Studio (sic) Nicolas), para obter alguma popularidade. Começar agora a trabalhar para ter um piano e iniciar novas composições; fazer Idália voltar para casa ou empregá-la, e fazer excursões pelo Brasil afora”.¹¹¹

Em seus primeiros dias de capital brasileira, Waldemar busca organizar seus passos iniciais.¹¹² Sistemáticamente, dia após dia, rabiscava planos no seu diário em vistas de firmar seu lugar e alcançar o sucesso. No princípio, pensava em fazer Mara retornar a Belém. “Ella é mais uma moça de elite que uma cantora regional. Seu destino deve ser sempre o lar e a boa sociedade. Vou por tanto fazê-la regressar”. No seu lugar poria Aldemar, também seu irmão. Ainda pretendia criar um “modesto curso especializado de piano”. E finalmente daria o pontapé inicial para a carreira de músico amazônida. “Com o tempo que me sobrar comporei uma série maravilhosa de canções ‘estyllo amazônico’ para o registro de Aldemar e fazer deste meu intérprete favorito”.¹¹³ Intencionava Waldemar trazer o irmão ao Rio, ensaiá-lo e dessa forma atingir a carreira artística à semelhança “de um Hekel Tavares”. “Popularizar quanto possível minhas canções através de rádio e disco...” Finalizava enumerando seis pontos: 1) abrir o curso de piano; 2) começar os estudos de piano e “iniciar a série de canções

¹¹⁰ MHEP. CWH. *A bordo do (navio) Santarém*, em sete de novembro de 1933.

¹¹¹ MHEP. CWH. Diário – Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1933.

¹¹² Logo que chegou ao distrito federal, sob a orientação de Roberto Camelier, ainda em Belém, Waldemar Henrique procurou, no Rio, o Dr. Anis Dias, proprietário ou diretor da Rádio Sociedade, onde faria sua primeira apresentação sobre os comandos de Gastão Lamunier. Contudo, por ser o cachê muito curto, “um cachêzinho”, que “naquele tempo dava (apenas) pro transporte”, teve que recorrer novamente ao trabalho de escritório. Tendo levado referências dos lugares onde havia trabalhado em Belém, no Rio arrumou um emprego na Companhia Nestlé, “só para segurar o lado financeiro”. Apesar do pouco dinheiro, foi a partir das apresentações na Rádio Sociedade que passou a ter contato com uma série de músicos do distrito federal. Cf. PEREIRA. op. cit.(p.41-43).

¹¹³ MHEP. CWH. Diário – Rio, 05 de janeiro de 1934.

amazônicas”; 3) “regularizar a situação de Idália e promover a vinda de Aldemar (março)”; 4) “Lançá-lo como príncipe da canção amazônica em um recital”; 5) “Propaganda, etc”; 6) “Livrar-me dos alunos e fechar o curso para a realização das excursões a São Paulo, Minas, Paraná, Rio Grande do Sul, etc.”¹¹⁴ Waldemar tentaria, dessa forma, lograr um espaço em terreno desconhecido; sabia que para conquistar um espaço era preciso ficar conhecido. Pelo menos nesse momento ainda não fala em travar amizades influentes, focalizava de maneira acentuada sua visão para a propaganda, pretendia acima de tudo, difundir o seu trabalho. Gravações, revistas, músicas impressas seriam parte importante de seus planos, com o intuito fundamental de divulgação.¹¹⁵

Nem sempre os eventos se dão da maneira planejada. Mara Idália permaneceu ao lado do irmão e fez sucesso; Aldemar talvez jamais tenha ido ao Rio. Se não imaginava travar tantas amizades de início, foi graças a elas que conseguiu seguir melhor uma diretriz artística.

Três dias depois, Waldemar continuava seus planos: - “Devo enriquecer pelo meu trabalho. Desenvolver uma extraordinária actividade artística comercial em torno das minhas qualidades artísticas, quer na música, quer no teatro, quer no ambiente comercial”. Almejava fundar uma escola especializada de piano, como foi dito, e também um estúdio, a ser “freqüentado por pessoas de prestígio”, e ser identificado como “homem de arte”. Dai tirar seus “proventos pecuniários”.

Escrevendo para Mary em junho de 1934, no Rio, Waldemar deixava claro sua expectativa de vencer na música e seu encanto pelo distrito federal.

Eu continuo cercado de boas possibilidades para vencer; porém, não sem que estranho desgosto acompanha-me que horas há que fico enjoado de tudo e de todos e abandono-me em longos passeios pela areia da praia sem saber como interessar-me pela vida. Felizmente a natureza carioca é alguma coisa violentamente bella que nos atturde quando a admiramos e depois de um passeio pelo mar cercado de montanha debaixo de um céu pincelado pessoalmente por Deus, sinto um amor enorme pela vida brasileira...¹¹⁶

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ As portas abriam-se, mesmo para os irmãos paraenses, quando receberam convite para realizarem uma apresentação em uma Feira Internacional. Nessa Feira se tornaram mais conhecidos e receberam novo convite para, em caráter de exclusividade, trabalharem na Rádio Philips e conseqüentemente, mais à frente, na Rádio Tupi. Logo Waldemar dedicar-se-ia fundamentalmente a sua obra artística. Cf. PEREIRA. op. cit. (p.44-45).

¹¹⁶ Carta de Waldemar Henrique em resposta a Mary, sua irmã. Escrita no dia 13 de junho de 1934. Disponível no MHEP (P.069.11).

Preservo este trecho do trabalho por revelar o lado humano do artista, no sentido da luta diária, da incerteza perante os desafios e de um novo momento de sua vida, da insegurança financeira, e das decisões ora apontando a um sentido, ora apontando a outro. Revelando não uma cronologia ordenada e perfeitamente coerente, mas vislumbrando as vicissitudes de um indivíduo que não estão desconectadas de seu contexto. Parte do que queria, conseguiu alcançar. Jornais, revistas, comentários, dão conta de um período de sucesso para o duo paraense. Pontuá-los é constatar a íntima relação do artista com a Amazônia. Suas canções, e não só as de inspiração folclóricas, lhe proporcionaram prestígio e um poder simbólico, que o aproxima da Amazônia. Os anúncios de *shows*, o músico e a intérprete da Amazônia encantavam plateias na expressão de sua arte.

Chegando ao Rio de Janeiro, o duo saía, simbolicamente, do meio da misteriosa floresta amazônica, carregando “os sortilégios do ‘Boto’ e a fascinação de ‘Cobra Grande’”. O músico era lembrado pela temática de seu trabalho artístico, pela relação contínua que espelhava com o seu lugar, em um vocabulário todo Amazônia. Escolheu “essa preciosidade de *nosso* folklore” (sic) para arte musical.

A música brasileira não se esconde mais. De minha parte, penetro no folk-lore tanto quanto posso. Examino-o, seleciono-o, arranco-o da terra com o gosto virgem e Mara veste-o com sua alma de nativa. Somos encarados como um caso todo especial de arte folclórica e senão o premeditamos, hoje temos consciência disso.

Nosso movimento arrebatou a Amazônia e Pernambuco não ficou indiferente. São essas as duas grandes fontes de que nos soccoremos.¹¹⁷

Isso Waldemar afirmou em 1937, confluindo intelectualmente com os princípios modernistas da época de brasilidade, de busca do caráter genuíno, de trabalhos artísticos inspirados no elemento folclórico, de captura do gosto virgem da terra brasileira, presentes principalmente nos argumentos dos grupos de linha *Pau-Brasil* e o de *Antropofagia*. Conclamando os intelectuais do Pará e Amazonas esteve Abguar Bastos, por meio de seu *Manifesto Flaminaçu* (1926), “a formarem com o Movimento Pau Brasil”. Mário de Andrade insinuava “um retorno às raízes mais autênticas e primitivas, cada um a seu jeito e em território próprio.”¹¹⁸ Ali estava fortalecendo-se cada vez uma Amazônia pela ótica modernista, de lendas, de credices, de pesquisas. De captura do elemento genuíno proporcionando à Amazônia uma ênfase particular de âmbito nacional. Ganhando em força e

¹¹⁷ MHEP. CWH. *Uma entrevista comigo mesmo, por Waldemar Henrique*. s.l., (circa. 1937).

¹¹⁸ CARVALHAL, Tânia Franco. “*Na trilha da Brasilidade*”. In: BOPP, Raul. **Mironga e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização B; Brasília: INL, 1978. (p. 138).

identidade, tendo sua realidade constituinte realçada aos olhos do mundo, por sua biodiversidade, por sua fauna e sua flora, por seus domínios florestais, pelo itinerário entre o caboclo e o rio, pela captura sob o olhar do artista. No exemplo de Waldemar, o fez através da música agarrando-se ao *nosso* na fala do caboclo, na brasilidade e na sonoridade da “alma nacional”. Seu trabalho trata de uma origem, um Brasil Amazônia. Artisticamente, em seu trabalho, é representado o Brasil das yáras e saracuras, do mato verde e da floresta, dos rios e da cultura ribeirinha. Matéria-prima de seu fazer artístico extrapolando o meio ambiente e suas limitações, atento, acima de tudo à esfera da cultura, dos valores e hábitos de um determinado lugar.

Um intelectual edifica uma imagem, carrega um discurso, eterniza uma memória, constrói uma história.¹¹⁹ Gaston Bachelard (1884-1962) fez uma análise que denominou de “poética do espaço”. O interior de uma casa adquire um sentido de intimidade, real ou imaginário, a partir das experiências vivenciadas em um determinado espaço. Assim, uma casa pode ser determinada como mágica ou assombrada, adquirindo valores associados a qualidades imaginativas ou figurativas. Portanto, o espaço é dotado de um sentido emocional e por meio da imaginação tem seus “valores de realidade” aumentados. Uma realidade e intimidade que no artista se aproxima e se constrói.¹²⁰ Edward Said atenta que os lugares, as regiões, os setores geográficos estão em determinado lugar, existem em suas realidades constituintes, contudo não se desvinculam “de uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário”.¹²¹ A Amazônia está lá, está aqui, fisicamente, mas ela tem algo muito maior, que é pensamento, que é imagem, que é vocabulário. Que está no Waldemar Henrique e no Mário de Andrade, está em suas mentes e está no *lugar*, em suas contribuições na feitura, por meios artísticos da história do Brasil.

Imagens e projetos de Mário de Andrade e Waldemar Henrique. Um Brasil *deles* e da cultura *deles*. Do *ethos* paulista foi fundamental a compreensão da estada de Mário na Amazônia e daí à leitura que estipula como nacional. Fazer parte de uma potência não é algo inerte, menos ainda a maneira particular como ler o todo nacional, a cidade como criação de sua mente, um Brasil em função de São Paulo; ler a brasilidade sem esse véu de

¹¹⁹Pechman atenta que para que uma cidade seja mais do que as pedras que lhe sustentam (“um amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas”) é preciso “dar-lhe um sentido”, evocar símbolos por meio do discurso, me parece sendo o intelectual o artífice desta construção, ver PECHMAN, Robert. *Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura*. In. AGUIÁR, F.; MEIHY, J.C. S.; B& VASCONCELOS, S. (org.) **Gêneros de fronteiras: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1998, (p. 101-107).

¹²⁰ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

¹²¹ SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo, Companhia das Letras. 1990. (p.17).

transformações urbanas é bastante improvável e *Macunaíma* é a maior expressão. Em Waldemar Henrique, também como produto de sua mente, com o objetivo claro de exaltar a Amazônia, não menos uma potência. Comportamentos e falas intensificadas, abordados como “textos”, no sentido de Geertz, reveladores de ideias, significados e valores oportunos a uma imagem que se buscou construir como nacional. Interpretações que se confluem e se afastam no que buscam revelar um ar de nacionalidade e abordam de maneira particular um lugar do Brasil: a Amazônia.

2.2 O pássaro uirapuru e a pedra muiraquitã: amuletos da Amazônia.

Mas deste interstício que nos ligar ao lugar, na percepção de que há um objetivo distinto entre Mário de Andrade e Waldemar Henrique, uma nova semelhança subjaz e está ligada ao próprio lugar. A série de *Lendas Amazônicas* e o trabalho literário *Macunaíma* contribuem conjuntamente para os termos propostos de nossa interpretação. A Amazônia surge como o místico cenário brasileiro do anseio intelectual. Genuíno lugar, que se renova no olhar do artista e em novas abordagens. Lugar de dimensões amplas, que se revelava profundo, em florestas e rios, em lendas, mitos e brasilidade. Confluindo elementos estéticos sob a ótica da renovação de uma *poética do espaço* envolto na Amazônia, um sentimento, uma intimidade, que se revelou genuinamente brasileiro, como Raul Bopp deixou escrito: “Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrado na sua totalidade.”¹²² Sentido mágico que está na temática do herói, em *Cobra Norato*, em que o herói mata o Cobra Norato, “introduz-se na sua pele de seda elástica e parte em busca da filha da rainha Luzia”; em *Macunaíma*, onde um herói atrapalhado perde um objeto valioso, a muiraquitã, ganha de Ci, e sai no intento de recuperá-la; não menos, em Waldemar Henrique, que visualiza na figura do boto um herói tão sem caráter como Macunaíma e dedica-lhe um alcance temático inédito. Frente a Amazônia esta “substância poética fabulosa, com o mato cheio de ruídos, misturado com a pulsação das florestas insones, não podia se acomodar num perímetro de composições medidas”,¹²³ entendia Bopp, referindo-se ao romancista

¹²² BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977. (p. 13)

¹²³ Idem. (p.12).

amazônico, testemunhando a exigência histórica de novos procedimentos e técnicas. “Os moldes métricos fracionados serviam para dar expressão às coisas do universo clássico. Mas deformam ou são insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas.”¹²⁴ E numa acepção de sensibilidade, o desejo moderno de aproximar a realidade como temática do fazer artístico, exigindo o rompimento “com as limitações da processualística do verso, (...) em linguagem solta, em moldes rítmicos diferentes.”¹²⁵ A crítica à Escola parnasiana é clássica, não iremos alongá-la. O tempo exigia novos ares, novos versos. Quando Mário de Andrade apresentou seu trabalho *Macunaíma*, foi instintivamente procurado para participar do movimento de *Antropofagia*.

As idéias do poeta da *Paulicéia Desvairada* ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos. Mas Mário desinteressou-se pelo convite. Sentia-se satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes implicações de amizade com uma confraria de admiradores. Preferia ficar em sossego. Afastou-se, aos poucos, do grupo.¹²⁶

A flecha antropofágica “conduzia a um Brasil mais profundo, de valores ainda indecifráveis.” Mário seguia itinerário semelhante, colabora na *Revista de Antropofagia*, por conta dos amigos, mas “só colaboro”, afirma.

Quanto ao manifesto do Oswaldos... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo no geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele inda estava aqui. Mas a respeito de manifestos do Oswaldos eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre no momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando o Oswaldos andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileirismo meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na *Paulicéia* eu já afirmava falar brasileiro, porém ninguém pôs reparo nisso) e Oswaldos me escrevia de lá ‘venha pra cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir’ etc... Eu devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil é que me interessa agora’, ‘Meti a cara na mata virgem’ etc... O Oswaldos vem da Europa, se paubrasilisa, e eu então publicando só então meu *Losango cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica botei aquele ‘possivelmente pau brasil’ que vem no prefácio do livro. Quê que havia de fazer!... No entanto no dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava,

¹²⁴ Idem, ibidem.

¹²⁵ Idem. (p.13).

¹²⁶ Idem. (p.43).

tanto que escachei com o manifesto que até o Oswaldo saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio. Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque *Macunaíma* já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e com férias) que complicá-lo ainda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência. É alias de todas as minhas obras a mais sarapantadora.¹²⁷

Intrigas a parte, estas parecem ser esclarecidas por Eduardo Moraes,¹²⁸ quando sugere um equívoco de Mário de Andrade “na compreensão da proposta oswaldiana”. Refletindo e aprofundando nosso diálogo, a carta é sugestiva por apresentar um panorama intelectual de busca de elementos da brasilidade no encaminhamento das discussões do movimento modernista na década de 20, na qual Mário de Andrade sentia-se afetado como pioneiro. Das similitudes nas diversas vozes intelectuais e seus diversos grupos, o modernismo revela-se como o “estado de espírito dominante e criador,” de uma “fase de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência”.¹²⁹ Viajando como turista aprendiz pela Amazônia, a oportunidade, de num momento de pesquisa, o “intelectual de gabinete” ir ao encontro de outro Brasil. Contudo, escreveu *Macunaíma*, antes mesmo de sua viagem. “Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que *Macunaíma* era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico,” afirma que gostou “de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a nossa época.”¹³⁰ Duplo movimento que realiza a sua obra: o traço psicológico, muito atraente aos ideais da antropofagia e a aproximação com a perspectiva folclórica. Estes “traços psicológicos do homem brasileiro” discorriam como forma de acesso a elaboração de uma cultura nacional. Semelhante modo de abordar o problema da cultura, que está nas publicações de Sérgio Buarque de Holanda, em *Graça Aranha*, no grupo Anta, no movimento de Antropofagia. Visão sintetizada em Paulo Prado, que “designa a si próprio como uma psicologia do caráter

¹²⁷ Carta de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima; São Paulo, 19 de maio de 1928. *Apud* ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. crítica / Tele Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Brasília, DF: CNPQ, 1988. (p. 400).

¹²⁸ MORAES, E. J. **A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. (p. 73-109).

¹²⁹ NUNES, Benedito. “*Estética e correntes do modernismo*”. In: **O modernismo**, São Paulo, Perspectiva, 1975. (p.41).

¹³⁰ Carta de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima; São Paulo, 19 de maio de 1928. *Apud* ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. crítica / Tele Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Brasília, DF: CNPQ, 1988. (p. 401).

brasileiro,” por meio de *Retrato do Brasil*, onde segue sua análise pelo caráter luxurioso, segundo afirma, do brasileiro. O folclore apresentava traços com a literatura, o pensamento social brasileiro não era diferente. Um conjunto de trabalhos sociológicos fez história, imbuídos da imagem do literato, buscando definir a identidade nacional em termos de caráter brasileiro. “Cordialidade” serviu de parâmetro ao pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, revelando uma tradição brasileira que aproxima “literatos” e “cientistas”. O literato, de fato, goza de um predomínio no plano intelectual àquela época, um predomínio representativo da distância do cenário acadêmico. Se pensarmos os estudos de folclore, continuamente teremos sua identificação ao amadorismo, ao encantamento e ao diletantismo. Mário de Andrade, de fato, se preocupa com os traços psicológicos do sujeito brasileiro e por meio de um personagem lendário, mergulha nas crenças, nos costumes, na língua e na arte de comunidades diversas, em pesquisas tais como de Koch-Grünberg:

Entre os índios do extremo norte, corre a lenda do herói Macunaíma, que tinha em criança a propriedade de, quando deposto na sarapilheira do mato, se tornar imediatamente adulto. Porém quando os pés dele deixavam de tocar o adubo natural das folhas podres, Macunaíma se tornava curumi, outra vez.¹³¹

Esta é a linha que norteia a narrativa de seu trabalho, Macunaíma retira os pés de seu adubo natural na Amazônia e corrompe-se por outros valores na grande capital. Mário de Andrade aborda a Amazônia artisticamente, percebendo nela um lugar mágico, assim como seus personagens e o limite entre o primitivo e o civilizado. Maria Augusta,¹³² por exemplo, argumenta que ao chegar a São Paulo e instalar-se, Macunaíma logo fica atento ao aprendizado de uma nova língua, da qual escreverá a “Carta pras Icamiabas,” pedindo dinheiro e informando a perda da muiraquitã, último elo entre o herói e sua tradição. Distante de sua origem “o herói se deixa envolver pelas seduções do mundo civilizado, nitidamente apartado de sua cultura,” corrompendo-se. Mas ao passo que a obra parece afirmar a corrupção e a perda do elo folclórico nacional por meio do personagem, como uma esfinge inevitável ante a modernidade, a história tem vida do conhecimento folclórico e uma

¹³¹ Trecho de entrevista concedida em Manaus em junho de 1927. *Apud* ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. crítica / Tele Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Brasília, DF: CNPQ, 1988. (p. 422).

¹³² FONSECA, Maria Augusta. “A Carta Pras Icamiabas”. In. ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Ed. crítica / Tele Porto Ancona Lopez, coordenadora. – Paris: Brasília, DF: CNPQ, 1988. (p. 279-294).

Amazônia está subjacente. Amazônia profunda em sentido mágico-lendário, na força presente de seu folclore. Ali está o Macunaíma, que nasce de mãe virgem, preto retinto, da tribo tapanhuma. Que dialoga com o curupira, que conversa com o uirapuru; que conquista Ci, a Mãe do Mato, e dela recebe uma pedra preciosa; que recebe ajuda da cutia, por meio de uma calda de mandioca, que o faz crescer. Que engana os irmãos, que é mau, mas não é perverso. Que migra para São Paulo e enfrenta o gigante Piaimã, que escreve a carta pras Icamiabas, e num mergulho de lagoa, em seus desejos de amor devorado é pela uiara. Personagens e histórias que estão nas sagas de Koch-Grünberg, principalmente, lido pelo olhar de Mário de Andrade, que, por sua vez, faz parte de uma geração, que busca acima de tudo modernizar-se. Naquele momento, Waldemar Henrique estava inserido numa confluência de estudos sobre folclore.

O personagem Macunaíma reflete uma preocupação histórica. Escrito em seis dias de trabalho, é fruto, assim como o trabalho de Waldemar Henrique, da pesquisa das lendas e mitos indígenas e folclóricos. O artista é incapaz de abolir a relação que existe forçosamente entre arte e política, afirmou Thomas Mann. A movimentação artística resultante do momento vivido por ambos inspirou e instigou-os como artistas e intelectuais a falar de (sua) cultura, de sua terra, do povo e suas origens.

Assim, um universo de lendas compõe os dois trabalhos. Waldemar Henrique compôs inspirado nas histórias contadas a respeito do boto, da cobra grande, do curupira, da matintaperera, do uirapuru e como em *Macunaíma*, as lendas estão sempre em contato umas com as outras, continuamente, sendo narradas, sendo descritas. Os trabalhos destes dois autores de linha modernista expressam conjuntamente uma composição estética da Amazônia, com signos lendários e mitológicos indígenas. Na linguagem o sol (*Vei*), a lua (*Capêi*), as estrelas, a mata, a noite, o dia, o céu; os constantes rituais de magia, objetos, danças, curas demonstram a profundidade da cultura indígena, que por sua vez, constituinte na temática do livro, sugere instintivamente seu envolvimento no modernista paulista. O livro *Macunaíma*, para além de todas as suas misturas possíveis, lembra a Amazônia, lembra a floresta, lembra a natureza. Profunda e mágica, no olhar próprio do movimento modernista.

Waldemar Henrique compôs envolvido neste misticismo; a composição “Uirapuru” demanda seus objetivos. A lenda do pássaro é uma das mais belas da Amazônia. De origem indígena é sempre lembrada por sua associação entre o pássaro e o seu canto, que é belo e raro. “Há uma variedade de pássaros da *família dos uíra*”, explicou o músico. Alguns

possuem um canto muito bonito, enquanto que outros não. É necessário saber quando um pássaro “uíra é purú, purú, quer dizer: ‘o verdadeiro’”. Assim, Waldemar, em palestra,¹³³ afirma que somente os pajés ou velhos conhecedores saberiam dizer qual seria o verdadeiro pássaro. Esse, o legítimo, é que era vendido a altos preços. Cantando apenas algumas semanas por ano, o misterioso pássaro amazônico canta e encanta aos seus ouvintes. Diz a lenda que feliz daquele que o seu canto ouve, porque terá sempre sorte no amor e nos negócios.¹³⁴

Gastão Cruls em *Hiléia Amazônica* transcreve pelo menos seis frases musicais, como afirma, em partitura sobre o misterioso pássaro. Uma partitura de Benjamin Rondon, colhida em 1928, às margens do rio Erepecuru, “nas imediações da Cachoeira do Breu”; uma, de Spruce e seis de William Beebe, por sua vez, recolhida no interior da Guiana Inglesa, onde o pássaro era conhecido por *Quadrille-Bird*.¹³⁵ Waldemar Henrique não reproduziu em partitura nenhum tema, que por ventura tenha ouvido do raro pássaro, seus temas musicais, como sempre esclareceu eram de inspiração no folclore, porém de sua autoria.

A letra da canção desenvolve uma instigante situação, ocorrida numa embarcação pequena, uma montaria, sobre a qual Raymundo Moraes esclarece:

Qualquer passada, na Amazônia, vale por uma remada. A canôa é vista como cavallo. Vista só, não, tida, designada, usada. Chamam-n’a mesmo de montaria. Montada aquática (...). Vehículo do labirinto potamico, essa embarcação, de todos os tamanhos e de todos os feitios (...)

Galopa espumando sob o acicate dos pilotos e jacumaúbas. Pequenina, tocada pelas asas dum par de remos (...); distendida parece uma libélula, em igarité, ao impulso de vinte pás, parece uma centopéia. Montam-n’a os frades e os soldados, os seringueiros e os sábios, os exploradores e os naturalistas, os pagés, os tucháuas, os curumins, as cunhantans, as cunhapuyáras. As procissões vão no seu bojo e muitas vezes os noivos e os defunctos. Passeia-se, ama-se, esmola-se, ora-se e foge-se dentro della. Sem os seu auxilio, ao sabor e ao arrepio das estradas que andam no paiz das pedras verdes, a vida, numa syncope monstruosa e singular, pararia de súbito.¹³⁶

¹³³ HENRIQUE, W. “*O Amazonas*”. Palestra proferida na Discoteca Municipal do Rio de Janeiro, aproximadamente em 1964. Disponível em Godinho, S. op.cit. (p.53-58).

¹³⁴ Ver ORICO, Oswaldo. **Mitos ameríndios**: sobrevivência na tradição e na literatura brasileira. 2 ed. Ver. Aum. Rio: Limitada, 1930. (p. 83-92).

¹³⁵ CRULS, Gastão. **Hiléia Amazônica**. Aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. 3°ed. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1958. (p.183-186).

¹³⁶ Raymundo Moraes apresentando o seu dicionário sobre a Amazônia em Belém, em janeiro de 1931. MOARES, Raymundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia**. Rio de Janeiro: Alba, Oficinas Gráficas. 1931. (p. 14-16).

Deste múltiplo conjunto de possibilidades e caminhos que se cruzam no cotidiano da relação próxima estabelecida entre o homem e o rio, o rio é um elemento especial que aparece tanto um lugar de subsistência, de viagens, de locomoção, de aspectos da vivência social, como o lugar da presença forte dos seres encantados, da relação mágica e sempre sexual na imagem do boto, da presença tenebrosa da cobra-grande, ou da misteriosa mãe-d'água, também conhecida como Yara. Waldemar estabelece um enfoque sobre este lugar e uma forma de podermos pensá-lo através das lendas. Na canção, quem narra vive a história, do caboclo e o rio, do pássaro e os seus valores e encantos.

*Certa vez de montaria
Eu descia um paraná
O caboclo que remava
Não parava de falar
Que caboclo falador*

*Me contou do “lobishomi”
Da mãe-d'água, do tajá
Disse do jurutahy
Que se ri pro luar
Que caboclo falador*

*Que mangava de visagem
Que matou surucucu
E jurou com pavulagem
Que pegou uirapuru
Que caboclo tentador*

Os elementos desta canção são fundamentais. O movimento da narrativa é incisivo. A expressão “Certa vez” chama a atenção para uma história que se vai começar a contar. Neste momento, a primeira estrofe, montaria, paraná e caboclo aparecem num cenário que ganha profundidade pela própria perspectiva do narrador. Aparentemente, um homem, uma figura externa, que é introduzido em um universo mítico-lendário de uma sociabilidade profunda da Amazônia; um indivíduo inserido num vasto mundo florestal, mas não somente geográfico. O narrador encaminha-nos, como ouvintes da canção, mapeando um território sobrenatural envolvido em crenças, lendas e mitos do imaginário local. Na canção, o mapeamento desse conjunto lendário, nitidamente pontuado, revela a intenção do autor, por meio do narrador. A mãe d'água, o tajá, o jurutahy; a visagem, a surucucu, pavulagem, o uirapuru, a Amazônia é esboçada, por aquilo que possui de mais genuíno: suas lendas. Na perspectiva de Mário de Andrade, um personagem amazônico toma o rumo da capital paulista e envolve-se pelos traços da modernidade, pela canção Uirapuru, observamos um movimento inverso, um agente

externo desloca-se do meio urbano à realidade de rios e matas e o efeito alcançado foi a própria intensificação da figura do uirapuru. *Que caboclo falador / Que caboclo falador*, tornou-se *Que caboclo tentador*. Tentador de tentar, de seduzir, de chamar a atenção e na pronúncia da palavra “uirapuru”, o caboclo o fez. Na sequência da canção, um gesto quase falado, uma frase, um desejo meio que cotidiano.

*Caboclinho, meu amor
Arranja um pra mim
Ando 'roxo' pra pegar
“Unzinho” assim...*

Um *dêitico de gestualidade*, que faz visualizar o indicador e o polegar se aproximando e expressando o *Unzinho assim* como o desejo de quem busca ter o pássaro. Acompanhado do uso contínuo de expressões, no jeito de falar do caboclo, envolvendo o narrador na trama em que o tempo fictício vai confundido-se ao tempo real, alcançando um sentido de verdade, característico em Waldemar Henrique. No plano musical, Maria de Fátima diz que há um movimento cíclico, de repetição, no andamento das três estrofes iniciais da canção “Uirapuru”. Segundo a autora, essas repetições se dão também no nível linguístico, melódico e harmônico, imprimindo “uma sensação de que a fala do remador causou tédio, que só foi quebrado com a menção ao uirapuru, provocando uma mudança no discurso tanto lingüístico quanto musical.”¹³⁷ No momento em que é pronunciada a palavra uirapuru a “linha do canto passa para uma região relativamente aguda, quase uma oitava acima da nota” em que havia terminado a parte anterior da canção. A primeira frase, desse novo momento, é um vocativo (*Caboclinho meu amor*), colocado numa região de tensão, resulta num reforço do pedido (do narrador ao caboclo querendo um uirapuru). No início de cada frase desse momento da canção reaparece um padrão rítmico-melódico o qual faz com que “pela memória, retomemos o vocativo e o pedido adquire um teor de insistência, pelas repetições, tanto do padrão, quanto das notas dentro dele.” O compositor possui uma forma particular de compor e de favorecer a figurativização. Relacionando a forma melódica e o elemento linguístico, Maria de Fátima concluiu que em Waldemar Henrique “havia uma origem comum para os dois discursos, há isso, a autora chamou de ‘núcleo gerador’, núcleo por estar no centro e gerador por ser o propulsor de movimento para os dois componentes”. Origem comum, que sistematiza o desejo do narrador de possuir um pássaro uirapuru, mas

O diabo foi se embora

¹³⁷ BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique**: folclore, texto e música num único Projeto – a canção. Campinas, SP: [s/n], 2005. (p.121)

*Não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Pra poder comprar*

No repentino interesse pela menção ao uirapuru o caboclinho se foi, num pulo tão largo que talvez Macunaíma não conheceria. E sozinho, o então visitante resmunga:

*Mas no dia em que eu comprar
O caboclo vai sofrer
Eu vou desassossegar
O seu bem querer
Ora deixa ele pra lá*

A situação se desfecha na fuga do caboclo e as esperanças do narrador de conseguir um uirapuru, mas quando afirma “*Eu vou desassossegar / O seu bem querer*” é a menção de que em breve o atentado remador não será o único a possuir um pássaro uirapuru. Pássaro raro, revestido de um encanto por seu canto ou em seu uso como talismã. A pedra muiraquitã, na cultura amazônica, assume o mesmo valor como objeto de atração às boas energias, bons fluidos, fertilidade, sorte no amor. Uso semelhante com relação ao boto, como se vê em “Viagem ao Brasil”, de Luís Agassiz, onde escreveu sobre o boto e seu uso como amuleto, descrevendo um, que vira “horripelmente mutilado.” Sem nadadeira, “soberano remédio contra doenças”, sem um dos olhos, arrancado “para dele fazer feitiços.” Ou segundo Stradelli, segundo o qual, matava-se o boto “para tirar-lhe os olhos, os dentes e o vergalho, cousas todas a que atribuem virtudes extraordinárias.” Waldemar a respeito do pássaro uirapuru, então concluía: “dizem até que quando o uirapuru é roubado, o efeito é mais eficaz. Atrai mais amores, fortuna, boa sorte a quem o possui...”. Assim, pela associação desses elementos no real e no imaginário amazônico, tais pedras, tais objetos atuam como atrativos fundamentalmente na mente intelectual. Mário de Andrade realiza movimento semelhante ao do narrador da canção “Uirapuru”, a muiraquitã e o herói Macunaíma são os objetos de sua atração. O uirapuru e a pedra muiraquitã são talismãs representativos da cultura da Amazônia.

Pela presença do elemento externo na figura do narrador há uma intensidade estabelecida em torno do valioso pássaro, elevando-o a uma apreciação substantivamente maior da figura lendária, como central do trabalho artístico do músico paraense. A canção “Uirapuru” estabelece um sentido inverso daquele que realiza Mário de Andrade, por meio do personagem Macunaíma, mesmo confluindo esteticamente, quando concebem a Amazônia,

suas lendas e seus mitos, sua fauna e flora, seus trabalhos obedecem a esta determinada diferença.

Foi proposta de Waldemar Henrique estabelecer um panorama sobre esse conjunto de elementos que diretamente envolvem a Amazônia. Seu encanto parte da música e dos diversos temas que a floresta oferece. Poetizar suas lendas difundindo-as. Fazendo como intermediário do conhecimento local e o nacional em sua poética do espaço. Conduzindo assim os argumentos centrais deste trabalho de que a Amazônia quando comparada a um Brasil moderno foi tomada em um mistério renovado, revelando abordagens artísticas e visões de nacionalidade. Ganhando em força e identidade, em potencialidades simbólicas de sua realidade constituinte.

A organização do repertório do músico é incisiva e oferece uma clara noção da natureza temática de seu trabalho, um repertório ¹³⁸ que constata uma preocupação histórica. Assim seguia: “sobre motivos folklóricos da Amazônia. Recital de canções amazônicas de Waldemar Henrique.” Associação dos Artistas Brasileiros.

1 parte

I – Nayá – (lenda da Vitória-régia)

II – Boi-Bumbá (dança dos festejos juninos de Belém do Pará).

III – Tamba-tajá – (invocação à planta que traz felicidade aos amores)

IV – “O chorinho...” (moda de serenata nortista), versos de Bruno de Menezes.

V – Uirapuru (pássaro talisman) toada nortista.

VI – Farinhada (scena paraense) versos de Ilmá Pontes de Carvalho.

VII – Matinta-perêra (lenda das velhas más que a noite se transforma em ave agoirenta para livrar do agoiro promettem-lhe tabaco que ella virá buscar no dia seguinte).

VIII – Curupira (duende que pertuba e atemoriza os caçadores).

IX – Assahy – bebida característica do Pará.

X – Rito Palikur.

XI – Tem pena da negra (motivo de macumba de Santa Bárbara, onde a negra embriagada é surrada numa roda de fanáticos.)

XII – Sonho curumin.

XIII – Japim (lenda amazônica. Pássaro que não tem canto próprio, imitando o canto de todos os demais pássaros. Traz desgraças a quem o mata).

XIV – Manha-Nungara (mãe de criação) grito de angustia na lenda do boto que seduz a índia atrahindo-a para o fundo do rio, onde ela se atira.

XV – Mururé

¹³⁸ Na série das canções de “Lendas Amazônicas” a ordem seria: *Foi boto, sinhá!* (n. 1), *Cobra Grande* (n. 2), *Tamba-tajá* (n. 3), *Matinta-perêra* (n. 4), *Uirapuru* (n. 5), *Curupira* (n. 6), *Manha-Nungara* (n. 7), *Nayá* (n. 8), *Japiym* (n. 9), *Pahy-tuna* (n. 10) e *Uiara* (n. 11). “Foi boto, Sinhá” e “Matinta-perera” são de 1933, e comportam o projeto inicial: falar da Amazônia, escrever sobre suas lendas e estabelecer-lhe “uma boa e fiel propaganda”; “Tamba-taja”, “Cobra Grande”, e “Uirapuru” são composições de 1934; “Manha-nungara” de 1935 e “Curupira” de 1936. Nayá e Japiym são de 1933, e Mururé com versos de Paulo Bentes é de 1936.

XVI – Cobra-Grande.
 XVII – Senhora D. Sancha.
 XVIII – Minha Terra.¹³⁹

Repertório que revela o modernismo no Waldemar pelo interesse voltado a pesquisa, envolta em uma temática extremamente vasta quanto ao conhecimento folclórico amazônico, dando possibilidade ao seu trabalho de revelar uma estética que é amazônica e que faz visualizar sua ânsia e o diálogo ao tempo em que vive. Querendo “fixar quanto possível uma escala amazônica. Efeitos, modulações, ornamentos, fraseado, acordes amazônicos. (...) Serpentear. Murmurar, gemer, saltar. Eis o ‘leitmotiv’ essencial.”¹⁴⁰ Empenhou-se em buscar por “outros caminhos, o da música, o dos ritmos, o do ‘folklore’, onde tentamos penetrar com todo o apuro da sensibilidade e interesse de estudo.” Fazendo-o no estado do Pará, na função de diretor do setor de cultura artística, que era uma boa oportunidade de levantar estes saberes folclóricos, afro, indígena, popular, etc. Assim, das inquietações do artista se volta ou não ao Rio de Janeiro, ainda em Belém,¹⁴¹ após sua frequência matinal à igreja de Santana, no dia 26 de abril de 1944, escreveu atento ao “quão importante poderia tornar-se minha estada nestas paragens.”

O Marajó ai está, digno de um álbum, ilustrado, musicado, descrevendo os seus recursos, sua vida, seus pitorescos costumes, usos, tradições, vocabulário, danças, ritmos, roupas, utensílios, o carimbó, o bailado, etc, etc. Após este álbum, o de lendas musicadas, com descrições, ilustrações, poemas, etc. O das macumbas, toadas de canoeiro, cantos de pássaros, bumbas, etnografia, folclore amazônico – o rio, Manaus, batuques, igrejas, indiadas, ritmos, etc, etc. Cultura Amazônica no duro. (...) Só aqui poderei fazer como diretor do Deip.¹⁴²

Com Tavernard buscou compor um trabalho realmente digno e visualizador desta parte do Brasil. Desta parceria surgiram as canções “Foi boto, sinhá” e “Matintaperera”, ambas de 1933. “Quando eu conheci Antônio Tavernard”, disse Waldemar Henrique, “sugerimos que nós íamos fazer umas canções juntas, conversamos sobre nossas lendas, ele

¹³⁹ MHEP. CWH. Rio de Janeiro escrito em 06 de dezembro de 1944.

¹⁴⁰ Waldemar Henrique procurando firmar uma “música cem por cento amazônica.” MHEP. CWH. Rio de Janeiro – 23 de maio de 1943.

¹⁴¹ Waldemar Henrique foi nomeado em 1943 pelo interventor de Estado Magalhães Barata, assumindo o cargo de direção da divisão de cultura artística do Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP), no Pará; já Mário de Andrade havia, em 1935, tornado-se diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

¹⁴² MHEP. CWH. Diário – Belém – 26/04/1944.

achou interessante, e escreveu.”¹⁴³ Assim, vestindo uma roupagem folclórica, recolhendo, arquivando e/ou divulgando o vasto material folclórico, o músico transparece o tom missionário, que caracteriza o movimento folclórico, nele expressando o seu contínuo desejo de divulgar a Amazônia, edificado cada vez mais em um eficaz sentido simbólico do qual seu trabalho se reveste.

No que pôde, estudou o folclore de sua região e incorporou-o em seu trabalho artístico, revelando um Brasil *dele*, onde o folclore surgiu como fundamento doutrinário para dar ensejo ao discurso do nacional. Do nacional ao popular, do popular ao folclórico, lido como sobrevivência do primitivo, como parte de uma cadeia evolutiva. No movimento inverso que realizou o movimento modernista, do folclórico ao nacional, a Amazônia ganhou contornos mais envolventes e suas lendas simbolicamente passaram a pertencer ao povo brasileiro, a Amazônia e seus símbolos constituintes do Brasil.

Waldemar Henrique chegou ao Rio em 1933, narrando estas histórias, misto de sedução, encanto e espanto, de um cenário distante, um vocabulário e imagem, um outro lugar de um discurso. Sua produção mantém uma linha temática que está em *Macunaíma* ou em *Cobra Norato*, uma *poética do espaço*, um sentimento do Brasil, que se encaminhou pelo sentido inerente do momento vívido de fomento à pesquisa, de interpretar e exprimir uma realidade folclórica nacional. Estes trabalhos revelam um universo da Amazônia nas suas interpretações sobre o Brasil, onde a força e a identidade das comparações do Brasil Moderno, de Mário de Andrade e da Amazônia, de Waldemar Henrique, enfatizaram conjuntamente o Brasil.

Mário de Andrade escreveu um poema, intitulado “O descobrimento”, que esclarece um último ponto que devo enfatizar.

*Abancado à escrivanhinha
em São Paulo
na minha casa da rua
lopes chaves
de supetão senti um
friúme por dentro
fiquei trêmulo, muito
comovido*

¹⁴³ Pereira, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém-Pa, 1984. (p. 91). “A respeito desse encontro, Vicente Salles disse que ‘os dois traçaram juntos um programa em que a Amazônia, na música e na poesia, [ganhava], pela primeira vez, uma concessão de talentos realmente notáveis’”, Cf. FILHO, Claver. **Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia**. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. (p. 88.)

*com o livro palerma
olhando pra mim
não vê que me lembrei que lá
no norte, meu deus!
muito longe de mim
na escuridão ativa da noite que
caiu
um homem pálido magro de
cabelo escorrendo nos olhos,
depois de fazer uma pele com a
borracha do dia,
faz pouco se deitou, está
dormindo.
Esse homem é brasileiro que nem eu.*

Lá estava no episódio vivido por Waldemar Henrique a expressão: eles “diziam-se brasileiros como eu”, num tom que expõe um mal-estar em sua fala, e de fato aqueles sujeitos ao seu modo estavam descobrindo mais um Brasil. Assim também Mário de Andrade na escrivadinha de seu lugar em São Paulo, na rua Lopes Chaves, onde “descobriu”, na “sutileza” etnocêntrica da palavra, por meio de um fríume, que o homem lá do Norte é brasileiro que nem ele. Associação do lugar, da cultura e da identidade nacional, o intelectual é o arquiteto de discursos e ênfases simbólicas, gestor de visões de mundo e de transmissão de ideias, é o mediador do significado profundo que a ânsia daquela intelectualidade pôde revelar do Brasil.

Considerações Finais

A Amazônia é um dos principais mitos geográficos do modernismo brasileiro, porém arraigado em fronteiras extremamente rígidas. Para Mário de Andrade, a Amazônia em *Macunaíma* sobressai como o lugar do tradicional, do rústico e do arcaico, em contrapartida ao espaço do moderno e civilizado, nele expressamente identificado na cidade de São Paulo. Waldemar Henrique, imerso no mato virgem dos desejos modernistas, possui uma forma de abordar a Amazônia contendo os sortilégios da fauna e da flora, das lendas, no domínio das águas e no predomínio do mundo natural. Peculiaridades de cada autor sobre a Amazônia, que surgem na busca da brasilidade, que metodologicamente exigiu a clareza das experiências e significados que Mário e Waldemar possuíam sobre a Amazônia.

Esses dois vieses de interpretação estão evidentes no trabalho literário e na maneira artística como ambos se apropriam da Amazônia, com interesses definidos, objetivos que circunscrevem e motivam suas leituras como nacionais, valendo-se do popular, do folclore, em procedimentos de pesquisa que almejavam incorporar a “fala do povo”, como o elemento genuíno. As bases do pensamento modernista assentavam-se no folclore e na cultura popular como núcleo demarcador da “alma nacional”. A “inconsciência do povo” seria, por fim, o lugar onde se encontraria esta alma desta nacionalidade.

No rapsodo, a viagem de 1927, apesar de posterior ao livro *Macunaíma*, nos esclarece em seu autor um entusiasmo, constatado em seu contato inicial com o lugar. O peso da experiência amazônica torna-se fundamental para o intelectual que lera outros viajantes em seu gabinete na grande São Paulo. Lugar onde lera Koch-Grünberg, filólogo alemão, que realizou diversas viagens pela América do Sul e produziu em seis volumes sua obra mais conhecida no Brasil, o *Vom Roraima zum Orinoco*. Contendo um número expressivo de saberes de povos indígenas, lendas, mitos, crenças locais. Material vasto recolhido numa perspectiva metodológica afiada à Antropologia Comparativa alemã, do século XIX, que buscava tornar dizível o indizível, comparando ações, ideias e produções sociais, exigindo uma maior dedicação à documentação. Esta documentação etnográfica, recolhida a partir do uso do fonograma, da fotografia, da filmadora, tomou uma função literária na pena de Mário de Andrade e com ele passou a ser uma representação expressiva do genuíno de seu país. Na frenética busca pela brasilidade Mário de Andrade chegou à Amazônia, arguindo o desejo de encontrar outros brasis.

Para uma reflexão da leitura fundamental de Mário de Andrade para a ideia e escrita de Macunaíma, este trabalho foi perceber as circunstâncias, que envolviam a leitura de Koch-Grünberg e sua metodologia de trabalho. Um aprendiz em viagens e etnografia, imbuído das reflexões nacionais, tomou o herói Macunaíma e retirou-lhe de seu meio natural, como a sugerir seus valores e princípios culturais em declínio, e a transformação das sociedades. Depois, em um percurso inverso, ao seu personagem veio à Amazônia e este trabalho direcionou a leitura de *O Turista Aprendiz*, enfocando não exatamente as reclamações ou as tantas queixas de um Mário de Andrade, que afirmava não gostar de viajar, enfoque muito enfatizado de uma vasta bibliografia, como a querer justificar um trabalho que entendem de menor qualidade. Nosso enfoque se estende nas páginas de *O Turista Aprendiz* buscando no peso de sua experiência os traços de sua passagem, como viajante, a ter algo a nos contar; e o desejo, a sua utopia, de querer estar no meio da floresta, foi o que sobressaiu. Uma floresta que no princípio era apenas horizonte, passa a ser ao atravessar “pelo rio Amazonas adentro” fonte de significados, a despertar sensações tantas. Do deleite de compartilhar o fato de estar situado em meio à floresta, estira o corpo na cadeira confortável da proa e vive o momento. Análise diferente, portanto das tantas que estudam a viagem de Mário de Andrade à Amazônia, que enfocam em privilégio suas queixas de viagem, a ideia de um relato propriamente literário, ou por fim, a noção de ócio criador. Distinto naturalmente do que será no Nordeste, no Norte, Mário de Andrade era um intelectual mais livre dos compromissos de textos jornalísticos, muito mais apto a produzir na intimidade das páginas de seu diário o registro da viagem em um significado mais pessoal, mas próprio de sua experiência com o lugar e o seu habitante, com a natureza e suas próprias sensações ante a fauna e a flora.

Sob o efeito dessa magia amazônica também esteve Waldemar Henrique. Talvez o músico mais recordado dentro de uma tradição de trabalhos sobre a Amazônia. Sua história se confunde ao lugar e suas canções a cada ano recebem novos ritmos, novas baladas, novas versões. Homenagens recordam sua morte, sua vida e seu trabalho, suas faixas executas ora em “Uirapuru” ou “Foi boto, Sinhá”, ora no balanço do coco, da música africana, do Boi-Bumbá. Foi para o Rio em 1933 e dois anos depois conheceu Mário de Andrade. Este trabalho, por sua vez, não se prende numa provável amizade entre os dois: as escassas fontes existentes sobre esse contato, algumas cartas direcionadas ao músico, nunca foram encontradas. Subsiste, todavia, nas nossas análises, um paralelo entre os dois, por identificarmos um elemento comum: a Amazônia. Região verde de proporções hiperbólicas, a Amazônia é um lugar de numerosas ilhas, igarapés, igapós, paranás, “belas avenidas fluviais”;

em terra, florestas imensas, planaltos, serras, colinas. Das águas, “que exercem soberano domínio sobre a vida amazonense”, repiques, cheias, pororocas. Derrubam as florestas, alteram a paisagem. Matas e rios aportados, em especial por estes dois intelectuais, Mário de Andrade e Waldemar Henrique. O olhar nativo do segundo e o olhar viajante do primeiro, o regional simbolicamente intermediado como nacional. Foi proposta do músico estabelecer uma programação artística envolvida na Amazônia, atuando como um intelectual, um agente intermediário entre as dimensões do cotidiano amazônico e as dimensões do nacional.

Projetou um plano de vida e nele objetivava possuir uma vida de artista. De viagens constantes, apresentações, canções, público. Temeu ante “os supplicios que soffrem os artistas” perante “o desinteresse do público”. Organizou-se, justou na luta diária, na incerteza perante os desafios, na insegurança financeira, nas decisões necessárias a serem tomadas. Destoando de uma cronologia ordenada e perfeitamente coerente, comum nos estudos biográficos, esta reflexão tornou-se possível graças ao acesso a número reduzido, mas valioso de manuscritos inéditos do músico paraense. Cartas, diários, programações, partituras, textos, por fim, de sua autoria, que nos permitem pensar um pouco a sua experiência, os seus passos, um pouco despido do músico já consagrado. Os desafios, as dificuldades, que também estão em Mário de Andrade. O “homem de gabinete” passa a ter contato com um universo antes visualizado simplesmente através dos livros, o seringueiro deixa de ser simplesmente o objeto de um poema, as distâncias entre os rios revelam o seu maravilhoso, mas também o desconforto, as ausências próprias do lugar. A viagem é encanto e deslumbramento, mas também é cansaço, reclamação e demora. Os outros brasis se intensificam aos seus olhos descobrindo, conhecendo, vivendo, labutando sobre uma Amazônia que se revela na floresta e na vida próxima a natureza.

As experiências distintas de Amazônia que os dois intelectuais trazem para seus trabalhos artísticos justificam seus olhares diferenciados, os seus brasis, penetrando ou saindo do universo cultural amazônico. Cada qual ao seu modo estipula um olhar político-cultural em âmbito nacional. Um Brasil *deles* manifesto, não isento de posições políticas, de prestígios, de imagem, de interesses definidos. Olhares diferenciados, que não negam a beleza e o fascínio, um entusiasmo que nos entusiasma, que nos faz refletir e querer viajar, conhecer como o Mário, outros lugares, ter novas experiências, outros contatos, sorrir e tombar de emoção, ver, andar, sentir outros cheiros e degustar outros sabores. Mário de Andrade busca o horizonte e outros brasis, busca em viagem a experiência de sentir e não apenas ler os livros sobre a

Amazônia e o Nordeste do país, pela vaidade e ventura de conhecer coisas, pelo objetivo que o instiga a saber mais sobre o seu país.

Assim, a primeira parte deste estudo é uma busca da experiência da Amazônia em Mário de Andrade e Waldemar Henrique. A experiência real que dá substância e ideias ao testemunho ficcional. A fauna e a flora são descritas, um universo de sensações é constantemente relatado. Um sentimento compartilhado, que reside em cada indivíduo nessa frenética busca de caracteres substantivamente originários do país. O modernismo brasileiro encontrou seu fundamento doutrinário mais propriamente no folclore. E das inúmeras possibilidades de observar esta questão, este trabalho sugeriu que a Amazônia fortaleceu-se em símbolos que lhe identificassem, recebendo um mistério renovado, uma potencialidade de valores, de apreensões culturais, de abordagens artísticas, de fantasias, de visões de nacionalidade.

As experiências diferentes de Amazônia justificam as abordagens distintas nos dois artistas. Contudo, diferenças, ao mesmo tempo em que se revelam fortes, também são tênues. Vivendo outros brasis, Mário de Andrade pôde tornar possível *Macunaíma*, um conjunto de histórias, de lendas indígenas à natureza de um rapsodo, colhendo no sentido folclórico lendas e mais lendas. Este estudo constata as aproximações temáticas entre Waldemar Henrique e Mário de Andrade. Neste sentido do uso de lendas da Amazônia, contudo, atento às diferenças que as narrativas sugerem; da ida de Macunaíma para São Paulo afastando-se de seu habitat natural e corrompendo-se por outros valores, particularmente do universo urbano; e da canção Uirapuru, em que um agente externo ao mundo amazônico se mostra envolvido e instigado a obter um pássaro: um uirapuru, como tantas histórias aludem, que possui poderes mágicos, inclusive de proporcionar sorte no amor e nos negócios. Mário de Andrade realiza movimento semelhante ao do narrador da canção “Uirapuru”, a muiraquitã e o herói Macunaíma são os objetos de sua atração, em um nível que se coaduna com a ânsia daqueles homens preocupados intelectualmente com o Brasil. Certa vez escreveu:

meu sonho me puxa, não sei explicar, sei é que minha vista vê com fome de tal largo de Belém, a praia de Tambaú, as rochas de Areia Preta, a largueza largada da avenida Jundiaí, tal igarapé do rio Madeira. (...) o Norte faz de tal forma coincidir meu corpo com minha alma que só aí eu poderia ter a verdadeira paz dentro de mim que eu carecia e genuinamente penso que

mereço. Essa é a verdade. Aliás minha obra si eu a construir mostrará esse fato do Norte.¹⁴⁴

Um norte como um rumo, um Norte, como uma região geográfica e, no caso do Brasil, o norte revestido da floresta e do rio de água doce de maiores proporções do mundo. Lugar de dificuldades e sensibilidades, de uma Amazônia profunda, de experiência e de contato, no artista paraense desde menino a sentir e viver um cotidiano de lendas, no intelectual paulista, a viver e a buscar experiências além dos livros.

No retorno de sua viagem, constatamos que a narrativa de seu diário toma um teor diferente do momento de chegada à Amazônia. O rapsodo preenche muito de seu diário, ao longo do percurso do Peru a Belém, com textos de histórias, algumas de fundo lendário, que ouvira contar: uma com o nome “Em busca da Infelicidade”, outra “O Rato das Sabinas”, ainda “A Iara”, criando a posterior a sua história, a dos “Índios Do-Mi-Sol”. A Amazônia vai transparecendo como um lugar de histórias, de caráter lendário, narradas. Os habitantes vêem Mário de Andrade como o intelectual que poderia ser esse contador de suas histórias, de suas lendas. Se procuram Mário de Andrade é querendo lhe falar algo, contar-lhe algum *causo*, na expectativa de que sob tais relatos o intelectual pudesse narrá-los. “Há muito que conhecer, que visitar... que apregoar, mas, acabaram-se as terras por descobrir, por desvendar ao nível de um real geográfico quase esgotado pela descrição e pela fotografia.”¹⁴⁵ Argui Tele Porto Ancona Lopes, justificando, dessa forma a ausência de crônicas no diário de 1927. A viagem é uma descoberta e o desbravar de um lugar distante de alguém que vem de longe. Um mais distante revestido em natureza, que nas lembranças de Lévi-Strauss, proporcionou a reflexão, um infinito geográfico de experiências que no verdadeiro viajante desperta a real impressão de que muito ainda se pode desbravar.

Por que é triste o olhar do verdadeiro viajante? Como ninguém, ele sabe que ‘o mundo começou sem o homem e se acabará sem ele’. (...) Sente que sua viagem não terá propriamente um retorno, sua exploração ficará sempre inconclusa.¹⁴⁶

¹⁴⁴ NEVES, Margarida de Souza. *Da maloca do Tietê ao Império do Mato Virgem. Mário de Andrade: roteiros e descobrimentos*. In: Sidney Chalhoub & Leonardo Pereira (orgs.), **A história contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, (p. 274-275).

¹⁴⁵ Ver LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Abordo do Diário*. In: ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades, Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. (p.40).

¹⁴⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Referências

Coleção Amazônia – Biblioteca Central (UFPA).

CRULS, Gastão. **A Amazônia misteriosa**. Romance. Rio de Janeiro. Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

_____. **A Amazônia que eu vi**. Óbidos-Tumucumaque. Rio de Janeiro, Typografia do Anuário do Brasil, 1930.

_____. **Hiléia Amazônica**. Aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas. 3ªed. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1958.

MORAIS, Raymundo. **Anfiteatro Amazônico**. São Paulo; Comp. Melhoramentos de São Paulo, 2ª Ed. 1936.

_____. **Cartas da Floresta**. Manáos-Amazonas. Livraria Clássica. J.J. da Camara, 1927.

_____. **Paiz das Pedras Verdes**. Manáos-Amazonas. Imprensa Publica, 1930.

PEREGRINO JUNIOR, João. **Histórias da Amazônia**. Contos. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1936.

_____. **Três ensaios: Modernismo, Graciliano, Amazônia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

FONTES

I - Biblioteca Pública Arthur Viana. (CENTUR)

Setor de Obras Raras

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Obras Completas de Mário de Andrade. IV. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1944. (Col. Haroldo Maranhão).

_____. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades. 1976.

BARROS, Carlos M. de Paula. **Muirakitans: poemas do Paraíso Verde**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1928.

HURLEY, Jorge. **Itarãna (pedra falsa):** lendas, mythos, itarãna e ‘folk-lore’ amazônicos. Belém: Off. Gráficas do Instituto D. Macedo Costa, 1934.

LE COINTE, Paul. **A Amazônia Brasileira.** Árvores e plantas úteis. Belém: Clássica, 1934.

MORAIS, Raymundo. **O meu dicionário de cousas de Amazônia.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Alba, Oficinas Gráficas. 1931.

_____. **O meu dicionário de cousas de Amazônia.** Vol. 2. Rio de Janeiro: Alba, Oficinas Gráficas. 1931.

ORICO, Oswaldo. **Mitos ameríndios:** sobrevivência na tradição e na literatura brasileira. 2 ed. Ver. Aum. Rio: Limitada, 1930. (Col. Haroldo Maranhão).

_____. **Vocabulário de credices amazônicas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1937.

Setor de Microfilmagem.

“Folha do Norte”: Belém, 18 de agosto de 1933.

“Folha do Norte”: Belém, 15 de dezembro de 1934.

“Folha do Norte”: Belém, 07 de março de 1959.

“Folha do Norte”: Belém, 02 de janeiro de 1978.

“Folha do Norte”: Belém, 26 de novembro de 1972.

“O Liberal”: Belém, maio de 1973.

“O Liberal”: 04 de maio de 1986.

“Diário do Pará”: Belém, 17 de setembro de 1987.

II – Museu da Imagem e do Som. (MIS)

- “Especial com Waldemar Henrique”. Funtelpa; fita cassete: FV 99/03.
- “Lendas Amazônicas”. Funtelpa; fita cassete: FV 2001/30.

III – Setor de Documentação Arquivística do Sistema Integrado de Museus (SIM)

– Cartas.

- Waldemar Henrique remetendo a Brazão e Silva em 13 de novembro de 1934.
- W. Henrique remetendo para prof. Guilhermina em 04 de fevereiro de 1986.
- Grácio de Barbalho (de Natal) remetendo a Waldemar Henrique em 22 de maio de 1980.
- Carta de Waldemar Henrique em resposta a Mary no dia 13 de junho de 1934. Disponível no MEP (P.069.11)
- Carta de Oriano de Almeida a Waldemar Henrique. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1949. Pasta 03, n. 021.4.
- Carta de Oriano de Almeida a Waldemar Henrique. Natal – RN, 17 de junho de 1949. Pasta 03, N. 021.5.
- Carta de Dalton Trevisan a Waldemar Henrique. Sem local, 27/10; 06/11;15/11, sem ano. Pasta 067.
- Carta de Maria d’Apparecida a Waldemar Henrique. Paris, Fev. Mar. de 1978. Pasta 05,n. 028.11.
- Carta de Maria d’Apparecida a Waldemar Henrique. Paris, 08 de julho de 1987. Pasta 05, n. 028.12.
- Carta de Waldemar Henrique para Ronaldo Miranda. Belém, 30 de setembro de 1980. Pasta 069, N. 13. 4.
- Trecho da Carta de Waldemar a Gilberto Chaves, escrito no Rio de Janeiro, em 23 de janeiro de 1961.

– **Manuscritos.**

Diário – Belém – escrito em 15 de fevereiro de 1932.

Diário – Rio – escrito em 31 de dezembro de 1933.

Diário – Rio – escrito em 05 de janeiro de 1934.

Diário – Rio – escrito em 05 de dezembro de 1934.

Luís Tito – um artista. Entrevista de Waldemar Henrique, em 1932.

Diário escrito no Rio de Janeiro, em 03 de agosto de 1936.

Rio de Janeiro, escrito em 20 de novembro de 1937.

Diário de “ANOTAÇÕES”, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1937.

Waldemar Henrique (Especial para a “Carioca”), de 15 de abril de 1939.

Diário, segunda-feira, escrito em São Paulo, em 16 de setembro de 1940.

Diário, quinta-feira, escrito em São Paulo, em 1º de outubro de 1940.

Diário, escrito em São Paulo, em 11 de outubro de 1940.

Diário, escrito em Belém, em 26 de abril de 1944.

Diário, Terça-feira, escrito no Rio de Janeiro, em 3 de outubro de 1944.

Diário, escrito no Rio de Janeiro, em 06 de dezembro de 1944.

Registro de Programação de Concerto.

Manuscrito de 1942, Rio de Janeiro, Noite de Reis.

Manuscrito de 16 de fevereiro de 1942, escrito no Rio de Janeiro.

Manuscrito de 07 de julho de 1942, escrito no Rio de Janeiro.

Manuscrito de 23 de maio de 1943, escrito no Rio de Janeiro.

Ofício direcionado ao Sr. Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, sem data, sem local.

“Uma entrevista commigo mesmo”. Por Waldemar Henrique, sem local, circa 1937.

“Notas sobre ‘A Margem do Folcklore Amazônico’”. Do meu caderno de folcklore amazônico. de Waldemar Henrique. Sem data, sem local.

Diário, escrito no Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1960.

Mantra nº 1, escrito no Rio de Janeiro em 04 de julho de 1961.

Diário, escrito no Rio de Janeiro, em 2 de fevereiro de 1961.

Uma carta (rascunho) para Wilson Pena. Rio de Janeiro, escrito em 20 de outubro de 1959.

Notas para o programa de Mara e Waldemar Henrique. Breve Histórico da “Canção Brasileira”.

Referência Bibliográfica

- ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções de Waldemar Henrique**. Estudos Avançados 19 (54), 2005.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** – Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo. Lisboa, Edições 70. 2005.
- _____. **Nação e Consciência Nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, M. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Ed. Crítica. – Paris - Brasília, DF: CNPQ, 1988.
- _____. **Mário de Andrade**. Poesias completas. 5º ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Livraria Martins Ed.1980.
- _____. **Mário e o Pirotecnico Aprendiz: Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.
- ÁVILA, Affonso (org.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAGLI, Priscilla. **Campo e cidade: a construção dos mitos**. São Paulo – FCT/UNESP, 2004.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção**. Campinas, SP: [s/n], 2005.
- BERRIL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena: A Obra de Paulo Prado**. Campinas: Papyrus, 2000.
- BEZERRA NETO, José Maia & GUZMÁN, Décio Marco Antonio (org.). **Terra matura: historiografia e história social na Amazônia**. Belém: Paka-tatu, 2002.
- BIRMAN, Joel. **Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade**. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.16, n.1, p. 195-216. jan.-mar. 2009.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix [s.d.].

- BRITO, Maria Lenora Menezes. **Uma leitura da música de Waldemar Henrique**. Conselho Estadual de Cultura. Belém – 1986.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa, 1500-1800. SP: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade** – estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 2002.
- CASTRO, Hebe. *História Social*. In: **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.) Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHALHOUB, S. e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. “*Sobre o nacional e o popular na cultura*”. In: **Cidadania cultural**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006. (p. 15-64).
- DIAS, R. M. **Imagens de um lugar: Waldemar Henrique e Mário de Andrade lendo o Brasil, lendo Amazônia (1922-1937)**. Monografia (especialização) – IFCH-UFPA, Belém. 2008.
- EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2001.
- FAYET, Ana Luisa. **Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX**. Disponível em < http://www.antropologiavisual.cl/fayet_imprimir.htm>. Acesso em 21 de junho de 2008.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **A cidade dos encantados: pajelança, feitiçarias e religião afro-brasileiras na Amazônia**. Belém: Edufpa, 2009.
- _____. **Eternos Modernos: uma história social da arte e a literatura na Amazônia, 1908-1929**. Dissertação de doutorado, IFCH-UNICAMP, 2001.
- _____. **O modernismo como tradição: Mário de Andrade e a redescoberta dos negros na Amazônia**. CLIO. Série História do Nordeste (UFPE), Recife, n. 21, p. 33-58, 2003.

_____. **O anti-herói e a cobra-grande:** fronteiras literárias do modernismo na Amazônia. In: Josebel Akel Fares. (Org.). *Diversidade cultural: temas e enfoques*. 1 ed. Belém: Unama, 2006, v. 2, p. 189-206.

_____. **Letras insulares:** leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: Sidney Chalhoub & Leonardo Pereira (orgs.), *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.301-331.

_____. **Parque da cidade, museu da nação:** nacionalismo, modernismo e instituições científicas na Amazônia, 1930-1945. In: Priscila Faulhaber; Peter Mann de Toledo. (Org.). *Conhecimento e fronteira: história da ciência na Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2001, p. 181-204.

_____. **Querelas esquecidas:** o modernismo brasileiro visto das margens. In: Mary del Priore; Flávio dos Santos Gomes. (Org.). *Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e Histórias*. 1 ed. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283.

FILHO, Claver. **Waldemar Henrique:** O canto da Amazônia. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **Um outro olhar:** a etnologia alemã na obra de Sérgio Buarque de Holanda. Campinas, São Paulo. [s.n.], 2004.

FRANK, Erwin H. **Viajar é preciso:** Theodor Koch-Grünberg. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 48. n. 2. p. 559-584. 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GINZBURG, Carlo. “*Em busca das origens: relendo Tristram Shandy*”. In: **Nenhuma ilha é uma ilha:** quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Cia das Letras, 2004. (p.64-90).

GODINHO, S. **Waldemar Henrique:** Só Deus sabe por que. Belém. Ed. Falangola. 1989.

GOMES, Angela de Castro. **História e historiadores:** a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Nação e Civilização nos trópicos:** o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1. p. 05-27. 1988.

HUNT, Lynn. **Política, cultura e classe na Revolução Francesa**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

INOSOJA, J. Aventuras e Poética de Raul Bopp. In: BOPP, Raul. **Mironga e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978. (p. 15-18).

LEPENIES, Wolf. **Ascensão e declínio dos intelectuais na Europa**. Edições 70, Lisboa, Portugal, 1992.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIRA, José Tavares Correia de. **Naufrágio e galanteio**: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 20 n° 57 p. 143-209. fev/ 2005.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: Ramais e caminho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- _____. **O Turista Aprendiz na Amazônia**: a invenção no texto e na imagem. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V. 13. n.2. p.135-164. Jul.-Dez. 2005.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. **Amazônia**: estado, homem, natureza. Belém: CEJUP, 1992.
- _____. **Amazônia**: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir. Estudos Avançados: São Paulo, v. 16, n.14, p. 107-121. 2002.
- LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil**: um diagnóstico para a (n)ação. 1ª. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- MARTINS, Michelly de Jesus. **Waldemar Henrique, Só Deus Sabe Por que**: uma análise antropológica sobre a construção da trajetória de um músico paraense. (dissertação de mestrado) – PPGCS-UPFA, 2008.
- MAZZEU, Renato Brasil. **Heitor Villa-Lobos**: questão nacional e cultura brasileira. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MORAES, E. J. “*Modernismo e Folclore*.” In: CNFCP Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, **Folclore e Cultura Popular**: as várias faces de um debate. (Série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, p.75-78. 1992.
- _____. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MORAES, Fabiano Bastos. **O Turista Demiurgo**: a viagem de Mário de Andrade pela Amazônia (1927) e a brasilidade modernista. Trabalho de Conclusão de Curso. IFCH-UFPA. 2006.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- PRATT, Mary Louise. **Humboldt e a invenção da América**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.4, n. 8, p. 151-165. 1991.
- PECHMAN, Robert. “*Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura*”. In. AGUIÁR, F.; MEIHY, J.C. S; B& VASCONCELOS, S. (org.) **Gêneros de fronteiras**: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1998, (p. 101-107).
- PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém, 1984.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Urbes industrializada**: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. Rev. bras. Hist. v. 21 n. 42. p. São Paulo 2001.
- PRIORE, Mary; GOMES, Flávio. (Orgs). **Os senhores dos rios**. Amazônia, margens e história. Rio de Janeiro: Elsevire, 2003.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- REVEL, Jacques; Certeau, Michel de & Julia, Dominique. “*A beleza do morto*”. In: **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- RIBEIRO, De Campos. **Graça Aranha e o modernismo no Pará**. Conselho Estadual de Cultura, Belém-Pa. 1973.
- RIBEIRO, Mônica Cristina. **Arqueologia modernista**: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade. Campinas, SP: [s.n.], 2005.
- RICOEUR, Paul. “*A história e a narrativa*”. In: **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995, vol.1. (p. 133-173).
- SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SALLES, V. **Música e músicos no Pará**. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a belle-épóque. (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2002.
- SCHPUN, Monica Raisa. **Luzes e sombras da cidade (São Paulo) na obra de Mário de Andrade**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n° 46, p. 11-36. 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEDLMAYER, Sabrina. **Pessoa e Borges**: Quanto a mim, Eu. Lisboa, Vendaval. 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação na Primeira República. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. **Abaetetuba conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995.
- _____. **Belém conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas cidades, 1979.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *“Intervalo: a lógica histórica”*. In: **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (p.47-62).

_____. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. **Os mandarins milagrosos**. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Funarte, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.6, n 11, p.89-112. 1993.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *“The Bloomsbury fraction”*. In: **Problems in materialism on culture**. Londres: Verso Editions, 1982, (p. 148-169).

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

WISNIK, Guilherme. **Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio Costa e Mário de Andrade**. Novos Estudos CEBRAP 79. p.169-193. nov. 2007.

WORSTER, Donald. **Para fazer história ambiental**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.4, n.8, p. 198-215. 1991.

_____. **Transformações da terra: para uma perspectiva agroecológica na história**. Ambient. Soc. Vol. 5. n. 2/ vol. 6. n. 1. Campinas, 2003.

Anexo₁ – Partituras de “Foi Boto, Sinhá!” e “Tamba-tajá”.

A Mr. John Ernest Buckley

Foi Bôto, Sinhá!

Toada amazônica
(1933)

Lenda Amazônica Nº 1

Versos de Antonio Tavernard

Waldemar Henrique (1905 - 1995)

Canto

3 Vezes

Ta-já-pa - ne-macho-rou no ter-rei-ro Ta-já-pa

Piano

5: 1.

ne-macho-rou no ter-rei-ro e a vir-gem mo-re-na fu-giu no cos-tei-ro Ta-já-pa

diminuindo

2. 10:

tei-rol Foi Bô-to, Si-nhá... Foi Bô-to, Si

Lamentoso

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'Ta-já-pa - ne-macho-rou no ter-rei-ro Ta-já-pa' and a piano accompaniment with a '3 Vezes' marking. The second system continues the vocal line with lyrics 'ne-macho-rou no ter-rei-ro e a vir-gem mo-re-na fu-giu no cos-tei-ro Ta-já-pa' and piano accompaniment with a 'diminuindo' marking. The third system shows the vocal line with lyrics 'tei-rol Foi Bô-to, Si-nhá... Foi Bô-to, Si' and piano accompaniment with a 'Lamentoso' marking. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Composto graficamente em maio de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

15

nhôl que vei- o ten rá... e_a mo- ça le

20

vou no tar dan- sa - rá, a- que- le dou - tô, foi Bô- to, Si - nhá... foi Bô- to, Si -

accelerando *morrendo* *rall.*

1. *D. C. al* 2.

nhôl Ta- já- pa -nhôl

D. C. al *morrendo*

Partituras de canção amazônica Foi Bôto, Sinhá!

Tamba-tajá

Canção Amazônica

(1934)

Lenda Amazônica Nº 3

Waldemar Henrique (1905-1995)

Canto

Piano

como embalo

5

Tam- ba-ta- já me faz fe- liz, que meu a- mor me quei- ra bem...

calmo

9

rall...

Que seu a- mor se- já só meu, de mais nin- guém, que se- ja meu, to- di- nho meu, de mais nin- guém...

animando

rall...

Composto graficamente em novembro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

13

Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz As-sim o in-dio car-re-gou sua "ma-cu-xy"
 Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz Que mais nin-guém pos-sa bei-jar o que bei-jei

f *exaltado* *rall...*

17

pa-ra o ro-ça-do pa-ra a guer-ra pa-ra a mor-te... Assim car-re-gue nos-so a mora bô-a sor-te...
 Que mais nin-guém es-cu-te a qui-lo que es-cu-tel nempos-sa o-lhar den-tro dos o-lhos que o-lhei

avivando *dim.* *ten.*

21

Tam-ba-ta-já Tam-ba-ta-já á... Fim

calmo *dim.* *rall...* *p* Fim

Partituras da canção Tamba-tajá.

Anexo₂ – Biografias de Waldemar Henrique e Mário de Andrade

1893: Mário Raul de Moraes Andrade nasce em São Paulo, no dia 9 de outubro, filho de Carlos Augusto de Moraes Andrade e Maria Luísa Leite Moraes Andrade; na Rua Aurora, 320.

1905: Mário ingressa no Ginásio N. Sra. do Carmo dos Irmãos Maristas. Ano, em que nasce Waldemar Henrique da Costa Pereira, em Belém do Pará, no dia 15 de fevereiro, filho de Thiago Joaquim Pereira, de origem portuguesa e de Joana da Costa Pereira, de origem indígena. Waldemar perde a mãe no ano seguinte.

1909: Mário forma-se bacharel em Ciências e Letras.

1910: Mário cursa o primeiro ano da faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, um ano depois, inicia estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Waldemar viaja para Portugal, onde no ano seguinte, inicia o curso primário na cidade do Porto. “La aprendi a sofrer, a sonhar, a calar.” Um forte problema de miopia é diagnosticado.

1913: Mário perde o irmão Renato, aos 14 anos, devido a complicações decorrentes de uma cabeçada em jogo de futebol. Abalado pelo fato e trabalhando em excesso, Mário tem uma profunda crise emocional. Passa um tempo em Araraquara, na fazenda da família. Quando retorna desiste da carreira de concertista devido a suas mãos terem se tornado trêmulas. Dedicar-se, então a carreira de professor de música.

1917: Waldemar retorna de Portugal, e continua seus estudos como interno no Colégio de Marcos Nunes, o Pará-Amazonas, na “Estrada de Nazaré”, antigo nome da Avenida Nazaré. Já Mário recebe diploma de pianista pelo Conservatório, ano em que, morre seu pai. Publica *Há uma gota de sangue em cada poema*, poesia, sob o pseudônimo de Mário Sobral. Teve um de seus primeiros contatos com a modernidade, por meio da Exposição de Anita Malfatti.

1918: Mário recebe diploma de membro da Congregação Mariana de N. Sra. da Conceição da Igreja de Santa Ifigênia. Noviciado na Ordem Terceira do Carmo. É nomeado professor no Conservatório. Escreve contos e poemas. Colabora ocasionalmente em jornais e revistas como crítico de arte e cronista; em *A Gazeta* e *O Echo* (São Paulo). Waldemar começa a estudar piano, em Belém, com a professora Ana Andrade e composição com o maestro Ettore Bosio.

1919: Waldemar compõe a sua primeira canção "Olhos Verdes" aos 14 anos, após viagem de férias a Ilha do Marajó. Posteriormente, a canção recebe o nome de “Valsinha do Marajó”. Mário de Andrade também em viagem visita as cidades históricas de Minas Gerais.

1920: Mário de Andrade colabora em *Papel e Tinta* (São Paulo), na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro - até 1926) e na *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro - até - 1921).

1922: Professor catedrático de História da Música e Estética no Conservatório. Participa da Semana de Arte Moderna. Faz parte do grupo da revista *Klaxon*, publicando poemas e críticas de literatura, artes plásticas, música e cinema. Escreve *Losango Cáqui*, poesia experimental. Inicia a correspondência com *Manuel Bandeira*, que dura até o final de sua vida. Publica *Paulicéia desvairada*, poesia. Waldemar compõe, neste ano, contando 17 anos, um de seus maiores sucessos, a canção “Minha Terra”, gravada por Jorge Fernandes, em 1935, e regravada por Francisco Alves, em 1946.

1923: Mário estuda alemão com Kaethe Meichen-Bosen, de quem se enamora. Faz parte da revista *Ariel*, de São Paulo. Escreve *A escrava que não é Isaura*, poética modernista. Continua a colaborar na *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro).

1924: O professor paulista realiza a histórica "*Viagem da Descoberta do Brasil*", visitando as cidades históricas de Minas Gerais. Colabora em *América Brasileira* (contos de Belazarte), *Estética* e *Revista do Brasil* (Rio de Janeiro). Por sua vez, para Waldemar Henrique este é o ano em que entra para o exército, servindo no 26º Batalhão de Caçadores da 7ª Região Militar – recruta nº 445. Participa da Revolução Tenentista, chefiada por Assis de Vasconcelos e fica preso por três meses. O pai, descrente do futuro do filho, emprega-lhe no Banco Moreira Gomes e Cia.

1925: Mário publica *A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Adquire a tela de André Lhote, Futebol, através de Tarsila.

1926: Férias em Araraquara, escrevendo *Macunaíma*. Publica *Primeiro andar*, contos, e *Losango Cáqui* (ou *Afetos Militares de Mistura com os Porquês de eu Saber Alemão*), poesia. Escreve poemas de *Clã do Jaboti*. Colabora na *Revista de Antropofagia*, na *Revista do Brasil* e em *Terra Roxa e Outras Terras*. Waldemar artisticamente vive momentos difíceis, suavizados na parceria com Mário Rocha, também músico e companheiro no trabalho.

1927: Mário colabora no *Diário Nacional* de São Paulo: crítico de arte e cronista (até 1932, quando o jornal é fechado). Lança *Clã do Jaboti*, de poesias. Realiza viagem à Amazônia, Mário vai a Ilha de Mosqueiro, toma banho na Praia do Chapéu Virado, permanece em Belém, por pelo menos oito dias, antes de seguir Amazônia adentro.

1928: Mário viaja ao nordeste do Brasil (dez. 1928 - mar. 1929). Colabora na *Revista de Antropofagia*. Publica *Ensaio sobre a Música Brasileira e Macunaíma - o Herói sem nenhum caráter*, onde inova contra as normas vigentes.

1929: Inicia coluna de crônicas "*Táxi*", no *Diário Nacional*. "*Viagem etnográfica*" ao Nordeste, colhendo documentos: música popular e danças dramáticas. Rompe-se sua amizade com Oswald de Andrade. Publica *Compêndio de História da Música*. Waldemar passa pelo menos quatro anos em trabalhos burocráticos. Retoma seus estudos musicais, no Conservatório Carlos Gomes, sob o apoio do maestro italiano Ettore Bosio.

1930: Mário de Andrade apóia a Revolução de 30. Defende o Nacionalismo Musical. Publica *Modinhas Imperiais*, crítica e antologia, e *Remate de Males*, poesia. Waldemar Henrique realiza sua primeira viagem ao Rio de Janeiro. Compõe “Fiz da vida uma Canção”, o *Fox-trot* “Suave Spleen” e *Morena*.

1931: Waldemar assume a direção artística do Rádio Clube do Pará PRC-5. Compõe 21 números para a revista nazarena com a peça “Na casa da viúva Costa”, com textos de Fernando de Castro Antônio Tavernard. Compõe também “Primavera”. Mário de Andrade escreve carta a Augusto Meyer, reclamando a ausência de “ensaios sobre assuntos brasileiros, é um martírio o nosso”, afirma.

1932: Waldemar Henrique compõe *Chorinho e Alcova Azul*, ambos em parceria com Bruno de Menezes; *Serenata, Cabocla Malvada e Farinhada* com versos de Ilmá Pontes de Carvalho; *Senhora Dona Sancha*, em parceria com Gastão Vieira; *Nós Semos de Marinteua* com Jacques Flores e *Boquinha Mimosa*, com letra de Leonardo Ribas.

1933: Waldemar realiza a “Noite da Canção Paraense”, evento que é saudado de modo positivo pela crítica paraense. Compõe em parceria com Antônio Tavernard “Foi Boto, Sinhá” e “Matinta-perêra”. Ainda, “Nayá” (lenda da Vitória-Régia) com Juanita Machado e “Japiyn”.

1934: Mário publica *Belazarte*, contos, e *Música, Doce Música*, crítica. O músico paraense compõe “Cobra Grande”, “Boi-Bumbá”, “Uirapuru”, “Tamba-tajá”. Assina contrato exclusivo com a Rádio Phillips. Suas canções “Minha Terra” e “Meu Último Luar” vencem os maiores recordes de vendagem de discos do ano. Com “Exaltação” na voz de Alda Verona recebe o prêmio Victor.

1935: O intelectual paulista e o músico da Amazônia se conhecem. Mário de Andrade preocupa-se em dialogar com o músico assuntos referentes à harmonização de temas folclóricos. Neste ano, Mário torna-se Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo.

1936: Waldemar venceu o concurso musical do jornal “A Noite”, conquistando, com sua composição folclórica “Meu boi vai-se embora”, o prêmio de honra. Para a comemoração do primeiro aniversário da Rádio Tupi, escreveu e apresentou, com Mara e o Bando da Lua, no horário nobre, a suíte folclórica “Cena Dramática dos Congos”, que, devido ao êxito, teve sua execução repetida.

1938: Mário demitiu-se do Departamento de Cultura (12 mai.). É nomeado professor-catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal e colabora no *Diário de Notícias* daquela cidade. Publica *Namoros com a Medicina*, estudos de folclore.

1939: É um dos fundadores da Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo. Organiza o 1º Congresso da Língua Nacional Cantada (jul.). Projeta a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN. Escreve poemas de *A Costela do Grão Cão*. Na companhia de Mário, Waldemar frequenta os ateliers de Brecheret, Bruno Giorgio, Anita Malfatti, Lasar Segal, Di Cavalcante.

1941: Mário volta a viver em São Paulo, à Rua Lopes Chaves 546. Está comissionado no SPHAN. Colabora em *Clima* (SP).

1942: O intelectual paulista publica o livro *Pequena História da Música*.

1943: Mário publica *Aspectos da Literatura Brasileira, O Baile das Quatro Artes*, crítica, e *Os Filhos de Candinha*, crônicas. Waldemar volta a Belém e assume a Direção de Cultura Artística do Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP).

1944: Mário escreve *Lira Paulistana*, poesia.

1945: Mário de Andrade morre em São Paulo – SP, em 25 de fevereiro, vítima de um enfarte do miocárdio, em sua casa. Foi enterrado no Cemitério da Consolação.

1947: Waldemar compõe peças para a cena LUNDU, bailado com texto de Viriato Corrêa.

1949: Realiza excursão oficial para Europa, Mara e Waldemar Henrique. Apresentam-se em Paris, Lisboa, Porto e Madri.

1955: Com a cantora Maria d'Apparecida faz novamente excursão para Lisboa, Paris e Madri.

1958: Recebe o título de “a melhor música do teatro do ano” pela composição da música da peça do grande poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto “Morte e Vida Severina”. É eleito à cadeira número 49 da Academia de Música Popular do Rio de Janeiro, por indicação de Radamés Gnattalli. Neste ano prepara ainda tema musical para dois filmes “O Primo Basílio”, em Portugal e “Joana Maluca”, filme inspirado em um conto de Oswaldo Orico.

1959: Recebe a medalha “Roquete Pinto”, na Guanabara.

1960: Harmoniza temas folclóricos: Menino, quem foi teu mestre; Abaluaiê-cô e Jongo Jongo Longo; Frevo; o bailado Vitória – régia; Rosa Leiteira (versos de Paulo Mendes Campos), Hino aos arcanjos São Miguel e São Gabriel, Canção de Embalar (de Ruy Barata) e Ao te Deixar.

1966: Retorna a Belém. Torna-se Diretor do Teatro da Paz.

1968: Escreve a trilha do filme “Um Diamante e Cinco Balas”, de Libero Luxardo. No ano seguinte, o Museu da Imagem e do Som lança o LP “O Canto da Amazônia” em sua homenagem na voz de Maria Lucia Godoy.

1976: Lançamento do disco “Canções de Waldemar Henrique”, dedicado ao compositor, com canções interpretadas por Maria Helena Coelho Cardoso, tendo o compositor ao piano.

1978: É publicado o primeiro livro de natureza biográfica sobre o músico, do jornalista Claver Filho *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia* estuda a vida e a obra do maestro: prêmio ganho em um concurso da Funarte. Do mesmo ano, é o livro “Waldemar Henrique, compositor brasileiro”, de Ronaldo Miranda.

1984: Após inúmeros momentos de gravações com o músico, João Carlos Pereira também organizou um livro, que recebeu o nome “Encontro com Waldemar Henrique.” Cinco anos depois, foi organizado um dos maiores trabalhos sobre o músico paraense, o livro de Sebastião Godinho *Waldemar Henrique: Só Deus sabe por que*.

1987: Waldemar desfila no carnaval paraense pelo Império do Samba “Quem São Eles”.

1995: Waldemar Henrique morre em Belém aos noventa anos de idade.

Para mais dados biográficos indico o site:

http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp, para informações sobre Mário de Andrade e

<http://musicabrasileira.org/waldemarhenrique/>, para informações biográficas sobre Waldemar Henrique.