



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

EDSON SANTOS DA SILVA

**A PRESENÇA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA
MÚSICA DE WALDEMAR HENRIQUE**

Belém - Pará
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

EDSON SANTOS DA SILVA

**A PRESENÇA DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA MÚSICA DE
WALDEMAR HENRIQUE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. SONIA CHADA

Linha de Pesquisa: Interfaces em arte, cultura e sociedade.

Belém - Pará
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Silva, Edson Santos da, 1973-
A presença da cultura afro-brasileira na música de
Waldemar Henrique / Edson Santos da Silva. - 2016.

Orientador: Sonia Maria Moraes Chada.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016.

1. Compositores - Pará. 2. Música popular -
Pará. 3. Lendas - Amazônia. 4. Waldemar
Henrique. I. Título.

CDD 23. ed. 780.92



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezesseis (2016), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Moraes Chada ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Edson Santos da Silva, Intitulada: **A Presença da Cultura Afro-Brasileira na Música de Waldemar Henrique**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **Miguel de Santa Brígida Júnior da Universidade Federal do Pará e Ana Maria de Castro Souza da Universidade do Estado do Pará**. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE** com distinção, com a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Maria Moraes Chada agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 29 de Junho de 2016.

Profa. Dra. SONIA MARIA MORAES CHADA

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JÚNIOR

Profa. Dra ANA MARIA CASTRO SOUZA

EDSON SANTOS DA SILVA

Sonia Maria Moraes Chada

Miguel de Santa Brígida Júnior

Ana Maria de Castro Souza

Edson Santos da Silva

A meu pai, Elias Albino, minha mãe,
Raimunda Santos, *in memoriam*, Miracy Silva,
Giulia Vitória e Giovana Nascimento.

AGRADECIMENTOS

A Deus, senhor de todas as coisas, por ter me concedido o privilégio de concluir o mestrado.

A minha família, por ter suportado os mais diversos sentimentos - a ansiedade, a pressa, minhas privações, ausências e limitações.

A minha orientadora, Profa. Dra. Sonia Chada, pela confiança, me aceitando como seu orientando. Agradeço pelo incentivo na escrita dos artigos enviados para publicação, e principalmente, pelo comprometimento e dedicação para construir comigo esta pesquisa.

Aos meus amigos, que compartilharam os bons momentos de discussões, debates, reflexões e buscas pelo entendimento, especialmente os que conviveram nestes dois anos de aprendizado no decorrer do mestrado.

Aos professores do PPGARTES pelo caminho apontado e pelo incentivo ao comprometimento com a pesquisa.

Aos membros da Banca, Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida e Prof^a. Dra. Ana Maria de Castro Souza, pela contribuição para a escrita desta dissertação.

Ao meu professor Jacob Cantão, por me ajudar a encontrar meu caminho como músico.

Aos meus amigos do ZVD, especialmente a minha amiga Aurea Mesquita, pelo empréstimo do livro que ajudou a fundamentar esta pesquisa.

Aos amigos da Banda de Música da GBEL que colaboraram com minha liberação durante o curso, em especial a Carlos Eduardo e Alex Maia.

Aos meus irmãos e irmãs, Antônio Carlos, Eliana do Socorro, Edmilson, Maria Antônia, Carlos Augusto e Elza Santos, pela segurança de sempre contar com o seu apoio, e pelas doces lembranças.

A todos da secretaria do PPGARTES, especialmente Wania Contente e Marcus, pelo carinho e atenção.

A Lenora Brito, João Carlos Pereira, Jarbas Lobato, Sebastião Godinho e João Bosco, pelas lembranças da convivência com Waldemar Henrique e pela disponibilidade em responder minhas indagações.

“Eu tinha necessidade de estudar o folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas que tinha que passar um tempo lá”.

(Waldemar Henrique)

RESUMO

SILVA, Edson Santos da. **A presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique**. 2016. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Waldemar Henrique compôs diversas canções, peças para piano solo, coro, orquestra, músicas para novela, teatro e filmes inspirados no folclore amazônico, indígena, nordestino e nas representações das crenças e dos hábitos das populações afrodescendentes na Amazônia e no Brasil. A presença da cultura afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique pode ser percebida pela simples observação das letras, ritmos e gêneros utilizados em diversas de suas obras. Investigar os fatores que contribuíram para a presença da cultura afro-brasileira na obra deste compositor foi o objetivo principal desta pesquisa. Os objetivos específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre Waldemar Henrique; verificar como o compositor aborda a temática afro-brasileira em suas composições e, descrever e analisar as composições denominadas de “Pontos Rituais”. Para isso, foi necessária a busca de informações contextualizadas sobre a vida e a obra do compositor, verificando sua relação com pessoas ligadas a cultura afro-brasileira, e a análise de sua obra. Nosso ponto de partida foi a revisão da bibliografia disponível, tendo como referência o catálogo de suas obras publicado por Claver Filho (1978) e Miranda (1978), assim como foram consideradas as questões propostas por Béhague (1992), Durand (2001) e Blacking (2000), entre outras, a investigação das dimensões socioculturais e estético-ideológicas no estudo de um compositor, para a compreensão da sua produção musical. Diante da carência de escritos sobre o assunto em tela foram realizadas coletas de dados em campo em forma de entrevistas semiestruturadas e “episódicas”, com personalidades musicais relacionadas ao maestro, que estudaram e analisaram suas obras. A partir dos resultados obtidos, é proposta uma classificação para as obras inspiradas ou que apresentam temas relacionados à temática afro-brasileira em três categorias e um catálogo atualizado da obra do compositor.

Palavras-chave: Waldemar Henrique. Criação musical. Cultura afro-brasileira.

ABSTRACT

SILVA, Edson Santos da. **A presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique.** 2016. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Waldemar Henrique has composed a number of songs, pieces for piano solo, choir, orchestra, music for soap opera, theater and films inspired by the Amazonian, indigenous and northeastern folklore, and representations of beliefs and habits of Afro-descendant populations in the Amazon and Brazil. The presence of African-Brazilian culture in Waldemar Henrique's work can be perceived by simple observation of the lyrics, rhythms and genres used in many of his works. This research aimed at investigating the factors that contributed to the presence of African-Brazilian culture in the work of this composer. The specific objectives were to provide contextual information about Waldemar Henrique; to verify how the composer addresses the African-Brazilian theme in his compositions; and to describe and analyze the compositions called "Ritual Points." For this, it was necessary to search for contextualized information on the composer's life and work, verifying his relationship with people connected to the African-Brazilian culture, and the analysis of his work. Our starting point was the review of the available literature, with reference to the catalogue of his works published by Claver Filho (1978) and Miranda (1978), moreover, we considered the issues proposed by Béhague (1992), Durand (2001) and Blacking (2000), among others, the investigation of the socio-cultural and aesthetic-ideological dimensions in the study of a composer, for the understanding of his musical production. Facing the lack of pieces of writings on the subject at hand, data collection was carried out in the field, in the form of semi-structured and "episodic" interviews with musical personalities, related to the conductor, who studied and analyzed his works. From the results, we propose a classification for the works which were inspired or presented issues related to African-Brazilian theme into three categories and an updated catalogue of the composer's work.

Keywords: Waldemar Henrique. Musical creation. African-Brazilian Culture.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Waldemar Henrique com seu pai e o irmão.....	18
Fotografia 2 – Waldemar Henrique, momentos antes de zarpar no vapor Santarém com destino ao Rio de Janeiro.....	22
Fotografia 3 – Waldemar com Antônio Hermann Dias Menezes, diretor da Rádio Tupi, Mara e o maestro Sousa Lima (1935).....	23
Fotografia 4 – Mara e Waldemar ao desembarcarem em Lisboa (1949).....	27
Fotografia 5 – Waldemar Henrique e Maria d’Aparecida, duo sendo homenageado com jantar em Paris.....	28
Fotografia 6 – Waldemar Henrique regendo o Coral Ettore Bósio no Teatro da Paz.....	30
Fotografia 7 – Waldemar Henrique nos Estados Unidos ao lado de seu Intérprete (1967).	32
Fotografia 8 – Mara, a maior intérprete das canções de Waldemar Henrique.....	35
Fotografia 9 – Waldemar Henrique desfilando pela Escola de Samba Quem São Eles em 1987.....	40
Fotografia 10 – Waldemar Henrique visto por Luiz Braga.....	41

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partitura 1 - Abaluaiê (compassos: 01-08).....	77
Figura 2 – Partitura 2 - Abaluaiê (compassos: 34-39).....	77
Figura 3 – Partitura 3 - No jardim de Oeira (compassos: 01-15).....	80
Figura 4 – Partitura 4 - No jardim de Oeira (compassos: 23-28).....	81
Figura 5 – Partitura 5 - Sem Seu (compassos: 01-12).....	84
Figura 6 – Partitura 6 - Abá-Logum (compassos: 01-14).....	86
Figura 7 – Partitura 7 - Abá-Logum (compassos: 77-81).....	86
Figura 8 – Partitura 8 - Canto de Obá (compassos: 01-18).....	88

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Acervo Bibliográfico - Coleção Waldemar Henrique.....	44
Quadro 2 – Obras que fazem referência ao negro e/ou a cultura afro-brasileira.....	55
Quadro 3 – Obras relacionadas ao negro e/ou à afro-brasileira.....	56
Quadro 4 – Obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira.....	64
Quadro 5 – Obras relacionadas à religiosidade afro-brasileira.....	66
Quadro 6 – Quadro dos “pontos rituais”.....	71
Quadro 7 – Discografia de “Abaluaiê”.....	75
Quadro 8 – Discografia de “No Jardim de Oeira”.....	78
Quadro 9 – Discografia de “Sem Seu”.....	81
Quadro 10 – Discografia de “Abá-Logum”.....	85
Quadro 11 – Discografia de “Canto de Obá”.....	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 NETO DE ARUANDA, FILHO DE YEMANJÁ.....	18
2 A REPRESENTAÇÃO AFRO-BRASILEIRA NAS COMPOSIÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE.....	50
2.1 OBRAS RELACIONADAS AO NEGRO E/OU À CULTURA AFRO-BRASILEIRA.....	56
2.2 OBRAS RELACIONADAS AOS GÊNEROS MUSICAIS E/OU DANÇAS DE INFLUÊNCIA AFRO-BRASILEIRA.....	64
2.3 OBRAS RELACIONADAS ÀS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS.....	66
3 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NOS PONTOS RITUAIS.....	69
3.1 YAN-SAN (1937).....	74
3.2 ABALUAIÊ (1948).....	74
3.3 NO JARDIM DE OEIRA (1948).....	78
3.4 SEM SEU (1952).....	81
3.5 ABÁ-LOGUM (1954).....	84
3.6 ABALUAIÊ-CÔ (1960).....	87
3.7 CANTO DE OBÁ (1965).....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXO.....	95
Catálogo atualizado das obras de Waldemar Henrique.....	96

INTRODUÇÃO

A presença do negro na região amazônica, e especialmente no Estado do Pará, não pode ser considerada desprezível, seja do ponto de vista da quantidade de indivíduos trazidos para esta região, seja como mão-de-obra anônima, que ajudou a construir a riqueza de diversos senhores, seja como fator étnico ou, até mesmo, pela contribuição cultural africana para a vida do homem da Amazônia (SALLES, 2004, p. 18).

O considerável contingente de negros que aportou na região amazônica, de forma alguma passa despercebido aos olhos daqueles que buscam investigar a cultura do homem desta região. Loureiro nos adverte que:

Houve em vários pontos do território da Amazônia redutos negros de origens diversas: negros que fugiam do cativo e se embrenhavam nas matas, isolando-se com medo de perseguição, negros que vieram para executar algum trabalho específico (em especial a construção de fortes) e que acabaram ficando, ou por outra razão (LOUREIRO, 1995, p. 24).

Continuando, Loureiro menciona que “por volta de 1822, a população urbana de Belém contava com maioria negra-escrava. Constituía, somada a africanos livres e crioulos libertos, dois terços da população” (idem, p. 25).

A cultura africana, com as suas diversas características, se faz presente na cultura do homem da Amazônia, e tem, inclusive, servido de inspiração para diversos compositores que procuram retratá-la, de acordo com o seu entendimento, na paisagem sonora amazônica. Desde o século XIX, a temática afro-brasileira tem sido recorrente na obra de artistas paraenses ou radicados no Estado como Gama Malcher (1853-1921), Carlos Gomes (1836-1896), Ettore Bósio (1862-1936), José Domingues Brandão (1865-1941), Gentil Puget (1912-1949), Tó Teixeira (1893-1982) e Waldemar Henrique (1905-1995) (SALLES, 2004).

No século XIX, o envolvimento de músicos e compositores com a luta dos africanos pela liberdade, torna-se bastante evidente. Compositores como Antônio Carlos Gomes e o maestro e compositor paraense José Cândido da Gama Malcher, por exemplo, se envolveram na campanha abolicionista e abordaram o tema da luta do negro pela liberdade em suas composições (SALLES, 2005a). É deste período a obra “Bug-Jargal”, que Gama Malcher concluiu em 1885, baseada no romance de Victor Hugo, que conta a história do herói negro apaixonado pela senhora branca, pela qual morre depois de chefiar uma revolta de escravos. Na mesma época, Carlos Gomes, coincidentemente, escrevia “Lo Schiavo” (SALLES, 2005a, p. 25).

O interesse pelo folclore amazônico e o envolvimento com a questão abolicionista também podem ser notados na obra do maestro e compositor José Domingues Brandão (1865-1941) que:

Torna-se o compositor da campanha abolicionista no Pará, publicando, em 1888, a grande valsa O Himeneu da Liberdade, juntamente com a marcha *Os Chics*, além de outras composições que ele compunha e cujo produto da venda era destinado à emancipação dos escravos (SALLES, 1970, p. 93).

No início do século XX, é perceptível a presença da cultura afro-brasileira na música produzida na Região Amazônica. Vários compositores abordaram a vida e os costumes dos negros que povoavam a periferia das capitais e das cidades do interior da região. Vale mencionar, entre outros, o violonista e compositor Antônio Teixeira do Nascimento (1893-1982), negro, carinhosamente conhecido como Tó Teixeira; Gentil Puget, que produziu várias obras inspiradas por esta temática, tendo classificado parte de suas obras como “Motivos do folclore negro” (SALLES, 1970, p. 241); o músico e compositor italiano Ettore Bósio, “que integrado definitivamente na vida artística do Pará, procurou conhecer a música do povo e assimilar seus elementos” (SALLES, 1970, p. 92) e, Waldemar Henrique.

A presença da cultura afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique pode ser percebida pela observação das letras, ritmos e gêneros utilizados em diversas de suas obras. Esta presença tem sido mencionada por autores como Claver Filho (1978, p. 84), que chega, inclusive, a apresentar uma divisão da obra deste compositor, no qual parte de suas composições que apresentam relação com a cultura afro-brasileira são classificadas como “Folclore Negro”.

Diante deste cenário, esta pesquisa se propõe a investigar a presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique. Para isso, foi necessária a busca de informações contextualizadas sobre a vida e a obra deste compositor, também foram entrevistadas personalidades da música paraense que estudaram a obra do compositor e que conviveram com ele, assim como foi realizada uma vasta pesquisa bibliográfica com o objetivo de verificar sua relação com pessoas ligadas à cultura afro-brasileira, e quais os elementos da cultura afro-brasileira podem ser observados em suas composições, além da análise de sua obra que apresentam maior relação com a religiosidade afro-brasileira, por ele denominadas de Pontos Rituais.

Nosso ponto de partida foi a revisão bibliográfica das pesquisas realizadas sobre a biografia e a obra de Waldemar Henrique, assim como, pesquisas de caráter etnomusicológico

relacionadas ao tema desta proposta. Aspectos da criação, do fazer musical, das relações interpessoais, das crenças, dos interesses e do dia-a-dia do compositor foram investigados com a finalidade de proporcionar uma visão mais abrangente da vida e de sua produção musical. A produção de historiadores e folcloristas, o envolvimento do compositor com movimentos culturais e ideológicos de sua contemporaneidade, sua relação com a cultura afro-brasileira e a presença de elementos da cultura afro-brasileira na sua produção musical, haja vista este tema se fazer recorrente em uma considerável parcela de suas composições, também estão sendo considerados.

Realizamos, ainda, a coleta de dados em campo em forma de entrevistas semi-estruturadas e “episódicas”, como postulado por Bauer e Gaskell (2005). As perguntas são enriquecidas com narrativas independentes, por vezes importantes fragmentos históricos das vidas dos informantes e, como qualquer documento, os relatos obtidos passaram por um minucioso trabalho de crítica e interpretação com a finalidade de filtrar informações que possam trazer dados relevantes para o entendimento da vida e da obra do compositor.

Documento, aqui, está sendo tratado no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, imagem, ou de qualquer outra maneira. Buscamos apreender os significados desses documentos e depoimentos na sua realidade concreta e, neste contexto, traçar um modelo analítico que permita alcançar a realidade mais aparente, pela via do universo mais subjetivo da cultura musical. Acreditamos assim, ser possível apreender diversos aspectos amplos e gerais da cultura a partir do estudo e da análise da vida cultural de alguns de seus agentes mais importantes. Entendemos que a história de vida de um músico ou compositor é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer culturais onde ele se insere culturalmente, pois ele é ao mesmo tempo um indivíduo com ampla influência que pode revelar traços identitários e o contexto cultural no qual se encontra inserido.

A avaliação das informações recolhidas foi realizada considerando a perspectiva atual das ciências sociais e humanas e das ciências musicais, privilegiando, tanto quanto possível, a abordagem multidisciplinar, integrando perspectivas teóricas e metodológicas da etnomusicologia, da antropologia, da sociologia e da história. Neste sentido, estamos realizando diversas análises, priorizando, a musical, a contextual, a histórica, sob o ponto de vista da etnomusicologia. Acreditamos, assim, ser possível uma melhor compreensão da dimensão da música de Waldemar Henrique e da cultura afro-brasileira como inspiração para sua criação musical.

O foco desta pesquisa é o compositor, seguindo a linha de pensamento de autores como Gerard Béhague (1992, p. 6): “o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais, e estético-ideológicas”.

Investigamos a obra de Waldemar Henrique levando em conta o seu trajeto de vida, considerando que:

A ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais e estético-ideológicas (BÉHAGUE, 1992, p. 6).

Béhague (1992, p. 7) ainda postula que o contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo. Para ele, negar a posição ideológica do compositor “como insistiram os partidários do conceito da arte pela arte, equivale a negar as suas atribuições como ser social”.

Para um melhor entendimento do processo de criação de Waldemar Henrique e da presença afro-brasileira em suas composições, vale observar a orientação de Béhague, já citada, buscando não apenas a compreensão da estrutura sonora de suas composições, mas focalizando este olhar sobre o fundamento sociocultural de sua criação musical.

Na mesma linha de pensamento, encontramos John Blacking nos advertindo que:

Qualquer afirmação sobre a musicalidade deve considerar processos que são extramusicais e que estes podem ser incluídos na análise da música. As respostas para muitas importantes questões sobre estrutura musical podem não ser estritamente musicais (BLACKING, 1973, p.89).

Vale também verificar como este compositor produz suas obras. Isso nos revela um pouco de seu perfil, de seu caráter pesquisador, de estudioso da cultura de seu povo. Claver Filho (1978) nos apresenta um Waldemar Henrique disciplinado, que desenvolve suas composições com base em pesquisas que, por sua vez, demonstram um profundo conhecimento da temática afro-brasileira, especialmente no que tange à questão das religiões de matriz africana, com temas musicais e letras recolhidas pelo compositor em pesquisas realizadas em rituais religiosos nos Candomblés da Bahia; festas de entidades nos Xangôs de

Recife, com temas registrados por Capiba¹ e Camargo Guarnieri (1907-1993); e temas recolhidos nos rituais de umbanda do Rio de Janeiro.

Conhecer Waldemar Henrique, como indivíduo e como ser social e cultural, é de fundamental importância para a compreensão de sua obra e de seu processo de criação musical. Blacking (2000, p. 88) afirma que as formas que a música toma e seus efeitos sobre as pessoas, originam-se das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes, “a música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade”.

Partindo das possibilidades mencionadas, a leitura da obra de Waldemar Henrique nos permitiu compreender suas características, suas particularidades, seu diferencial, além de iluminar nossas reflexões sobre a forma que o compositor traduziu musicalmente a interseção cultural presente no território brasileiro e, em particular, na Amazônia, e como as lendas, os costumes, os ritmos, a religiosidade e a contribuição dos diversos povos para a formação da cultura do homem da Amazônia são representados musicalmente em sua obra.

O interesse de Waldemar Henrique pela cultura afro-brasileira é evidenciado de forma recorrente na literatura disponível. Na entrevista concedida ao jornalista João Carlos Pereira, o compositor afirma: “eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas tinha que passar um tempo lá” (PEREIRA, 1984, p. 56). Além de buscar conhecer os principais centros de concentração de cultura afro-brasileira, Waldemar Henrique menciona que desejaria conhecer a África em outra entrevista, “realmente, muito me apreciaria ir, pois tenho grande interesse pela África desde que andei pesquisando as influências do folclore negro em nossa música” (CLAVER FILHO, 1978, p. 53).

Na tentativa de responder às questões propostas, esta dissertação foi dividida em três seções. A seção 1 apresenta informações contextualizadas sobre a vida do compositor, sua trajetória e as possíveis influências absorvidas através de seu relacionamento com pessoas ligadas a cultura afro-brasileira. Relacionamos e comentamos na seção 2, a obra do compositor que apresenta temas relacionados à cultura afro-brasileira, especialmente a partir da década de 1930, sugerindo uma possível classificação para essas obras. Na seção 3, é apresentada a análise das composições de Waldemar Henrique que fazem referência à religiosidade afro-brasileira, tendo como foco os “Pontos rituais”. Em anexo, disponibilizamos um catálogo atualizado das obras do compositor, gerado a partir da bibliografia consultada.

¹ Lourenço da Fonseca Barbosa (1904-1997), músico e compositor brasileiro.

A obra de Waldemar Henrique, pela sua importância para a Região Amazônica, ainda não foi devidamente estudada, mesmo sendo ele um compositor brasileiro, paraense, nativo desta região e que apresenta uma quantidade considerável de músicas que retratam o imaginário amazônico, a vida e os costumes desta região brasileira. A pesquisa aqui desenvolvida apresenta outra perspectiva de estudos sobre a obra do compositor e das motivações e inspirações para a sua produção musical, um novo ângulo de investigação que poderá servir de referência para o estudo da contribuição negro-africana na cultura paraense, pois, ao percebermos a presença afro-brasileira nas composições de Waldemar Henrique, estamos colaborando para a efetivação das leis nº 10.639/03 e 11.645/08, que tornaram obrigatório nas escolas o ensino da cultura e da história do negro e dos povos indígenas na sociedade brasileira, com uma temática voltada para a realidade da cultura do homem da região amazônica.

A pesquisa realizada traz interpretações, explicações e até possíveis avanços teóricos no estudo da obra de Waldemar Henrique, além de discussões a respeito da importância da contribuição afro-brasileira para a formação da música paraense. Apresentamos uma representação equilibrada e atual do conjunto da obra do compositor no contexto das correntes culturais, sociais e políticas mais significativas. cremos que esta proposta oferece um novo olhar sobre Waldemar Henrique e sua obra que poderá servir de base para futuros estudos sobre a música na Amazônia.

1 NETO DE ARUANDA, FILHO DE YEMANJÁ²

Waldemar Henrique da Costa Pereira é um compositor paraense que nasceu na cidade de Belém do Pará, em 1905, à Rua Nova de Santana nº 39, hoje Manoel Barata. Faleceu em 1995 em sua cidade natal. Thiago Joaquim Pereira, de origem portuguesa, e Joana da Costa Pereira, de origem indígena, foram seus pais. Por ter nascido muito fraco, foi logo batizado, pois seus pais julgaram que ele não iria viver muito tempo. O batizado aconteceu na igreja de Santana, localizada no bairro da Campina, em Belém (CLAVER FILHO, 1978, p. 20).

Fotografia 1 – Waldemar com seu pai e o irmão.



Fonte: Godinho (1989, p. 22).

Ao longo de sua vida, Waldemar Henrique produziu canções, peças para piano solo, coro, orquestra, músicas para novela, teatro e filmes. Suas obras têm como tema o folclore amazônico, indígena, nordestino e as representações das crenças e dos hábitos das populações afrodescendentes na Amazônia e no Brasil.

Os primeiros anos da vida de Waldemar Henrique foram bem difíceis. Além de perder sua mãe, cerca de um ano após o seu nascimento, e do problema de miopia que só foi detectado aos seis anos de idade, nasceu num período de transição tanto para a música quanto para a economia paraense, em pleno declínio do ciclo da borracha, não tendo, portanto,

² O título é retirado do ponto ritual Sem Seu, de autoria de Waldemar Henrique. Aqui não estamos afirmando que o compositor é neto de Aruanda e filho de Yemanjá, nos termos do candomblé baiano, mas simplesmente evidenciarmos um dos perfis do compositor.

experimentado a fase áurea desse período, que trouxe para o Teatro da Paz³ importantes companhias operísticas que atuavam na Europa. Também não vivenciou o período áureo do Instituto Carlos Gomes⁴, entre 1900 a 1908, que trouxe para Belém renomados compositores e professores que atuaram na vida musical paraense ao lado de intérpretes vocais e instrumentais de reconhecida cultura europeia, alguns deles já com projeção em outros centros de cultura, dentro e fora do país.

Waldemar Henrique, entretanto, fez parte de uma geração de jovens compositores paraenses que marcou a música e a cultura brasileira. A partir de 1914, um grupo de artistas resolveu criar o Centro Musical Paraense (SALLES, 1970, p. 30), numa tentativa de sobrevivência cultural, elegendo José Candido da Gama Malcher (1853-1921) como presidente e, a partir de 1916, recebe também, a colaboração de Meneleu Campos (1872-1927), que passa a contribuir como professor e inicia o treinamento de vários conjuntos vocais. Nesse período, surge uma geração de compositores que se destaca na história da música brasileira como autênticos criadores de canções – além de Waldemar Henrique, podemos citar Gentil Puget (1912-1949), Jayme Ovalle (1894-1955), Iberê de Lemos (1901-1968), Mario Neves (1910-19962), Satiro de Melo (1900-1957), entre tantos outros que, apoiados por intérpretes cantores, pianistas, violonistas etc., na arte erudita e popular, representam a região Norte, com suas músicas e suas lendas (SALLES, 1970, p. 12).

Para compreender as escolhas musicais e o processo criativo de Waldemar Henrique é importante olhar a sua história de vida e seus caminhos percorridos. O antropólogo francês Gilbert Durand nos adverte sobre a importância da investigação do trajeto antropológico do artista ao analisar sua obra. Segundo o autor, para se estudar o simbolismo imaginário, é necessário enveredar pela antropologia, no estabelecimento de um trajeto antropológico do imaginário, conceito metodológico capaz de apreender “a incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2001, p. 41). Desta forma, ter-se-á um repertório de informações para assim conhecer, interpretar e reconstruir, suas tendências, anseios, tensões e os caminhos percorridos por Waldemar Henrique na construção de sua obra. Assim, nos interessa conhecer a história de vida deste compositor, para que possamos melhor compreender seu processo de criação e as influências que fizeram deste artista um compositor de referência na Amazônia do século XX.

³ A inauguração do Teatro da Paz, em 1876, marca o início do período de maior esplendor artístico do Pará (SALLES, 1970, p. 23).

⁴ Inicialmente chamado Conservatório de Música, em 1894, logo denominado Instituto Carlos Gomes, foi fechado em 1908, sendo reaberto em 1928 (SALLES, 1970, p. 29).

A infância de Waldemar Henrique foi marcada pela ausência da mãe, que morreu pouco tempo depois de seu nascimento; pela miopia que só foi descoberta aos seis anos, em Portugal, como mencionado, e pela saudade de sua terra natal, para onde só volta em 1917 (PEREIRA, 1984).

É a partir de sua viagem para Portugal, em 1910, que o compositor vai despertar o seu interesse pela música. Em entrevista ao jornalista João Carlos Pereira Waldemar Henrique relata:

Foi nessa minha ida a Portugal que eu conheci a música verdadeiramente [...] Eu ficava ouvindo a música lá no camarote, com uma tristeza e ao mesmo tempo embevecido, a viagem toda; eu não queria dormir, eu queria ouvir essa música; toda noite eu queria ouvir essa música. Depois, eu fiquei compreendendo que desde essa época a música já tinha uma forte ação sobre minha sensibilidade (PEREIRA, 1984, p. 25).

Voltando ao Pará, em 1917, Waldemar Henrique retoma seus estudos no ensino regular e começa a ter suas primeiras aulas de música e, após desenvolver certa habilidade musical, começa a frequentar a casa de importantes personalidades da música paraense da época, como Helena Nobre (1888-1965). Ao mesmo tempo, como Waldemar tinha tios e parentes em diversas regiões do Pará e em Manaus, suas férias eram programadas para essas visitas. Até 1920 viajou muitas vezes ao Amazonas, Tocantins, às ilhas, ficando muitos dias no Marajó e em Mosqueiro, onde seus familiares tinham casas.

Muitas das composições de Waldemar que foram catalogadas por Claver Filho apresentam observações que as indicam como harmonização de motivos do folclore da ilha de Marajó, especialmente as do gênero Chula (CLAVER FILHO, 1978, p. 105-115). Nessas andanças, ele se impregnava de folclore e das cantigas regionais. Foi em Soure que, nas férias, o compositor fez uma de suas primeiras composições, a canção “Olhos Verdes”, peça que depois transcreveu para piano solo sob o título “Valsinha do Marajó” e que fez muito sucesso (CLAVER FILHO, 1978, p. 22).

Desde o início da década de 1920, Waldemar despontou como compositor, divulgando obras como “Minha Terra” e “Felicidade”, ambas compostas para canto e piano, em 1923. Nesta época, já estudava com o italiano Ettore Bosio (1862-1936), que também era compositor e, assim como Waldemar Henrique, frequentava bairros da periferia de Belém, buscando projeções dos motivos populares e das danças regionais em suas composições. Essa busca ocorria especialmente no bairro do Umarizal, que no início do século XX era considerado como um bairro da periferia e era um “bairro habitado predominantemente pelos negros”. As lembranças deste bairro estiveram presentes na memória de Waldemar Henrique

como destaca Vicente Salles quando fala sobre as cantigas das Taieiras, formada por sociedades de mulheres negras no Grão Pará:

A periferia da Campina beirava os alagados do Piri, pro lado do Arsenal de Marinha, e os alagados do igarapé das Almas, pra banda do Reduto, deixando na outra margem o Umarizal, habitado predominante pelos negros. O texto, conjunto de cinco estrofes, foi anotado pelo historiador Arthur Viana. Dou-lhes a melodia da lembrança de Waldemar Henrique, que a transcreveu em 1958 a meu pedido (SALLES, 2004, p. 143).

Contudo, a carreira de compositor de Waldemar Henrique, na década de 1920, seria temporariamente interrompida por uma passagem pelo exercito brasileiro, em 1924, quando serviu no 26º Batalhão de Caçadores, na Terceira Companhia, como recruta nº445 da Companhia de Metralhadora Mista, no qual foi preso e quase morreu durante a revolução que teve início naquele ano (CLAVER FILHO, 1978, p. 22).

Sua carreira de compositor só viria a ser restabelecida no ano de 1929, pois logo após sua saída do exército, seu pai lhe conseguiu um emprego no Banco Moreira Gomes & Cia, no qual teve que trabalhar com uma jornada diária que se estendia das 7 às 22 horas, de segunda a sábado, impossibilitando-o de continuar seus estudos de música, restando como único contato com a música as apresentações que fazia em bares ou na casa de amigos, na companhia de Mário Rocha, afilhado do Sr. José Maria Marques, Presidente do Banco no qual trabalhava (PEREIRA, 1984, p. 36).

Em 1929 entregou seu emprego no Banco e entrou para o Conservatório Carlos Gomes, estabelecimento de ensino musical que, naquele ano, estava sob a direção de Ettore Bosio (CLAVER FILHO, 1978, p. 23). A partir deste momento, retoma seus estudos de música e começa a compor mais intensamente.

Em 1930 faz uma breve viagem ao Rio de Janeiro, retornando no mesmo ano para Belém, lugar em que passa a ser mais prestigiado, após a divulgação da aceitação de seu trabalho na capital carioca e, agora, com mais prestígio em sua terra, prossegue seus estudos e intensifica sua produção de composições e espetáculos musicais na capital paraense, além de assumir, em 1931, a direção artística da Radio Clube do Pará - PRC-5, que dirigiu até 1932.

O espetáculo Noite da Canção Paraense, organizado por Waldemar Henrique, realizado no dia 15 de agosto de 1933, no Palace Teatro, promoveu uma apresentação de suas obras para canto, piano e orquestra, um evento muito elogiado pela crítica local. Entre os intérpretes de suas obras estavam Waldomira Queiroz, Liberdade Nery Costa, Rosita Serra, Aldemar Duarte Guimarães e sua irmã Idália Mara da Costa Pereira, que posteriormente

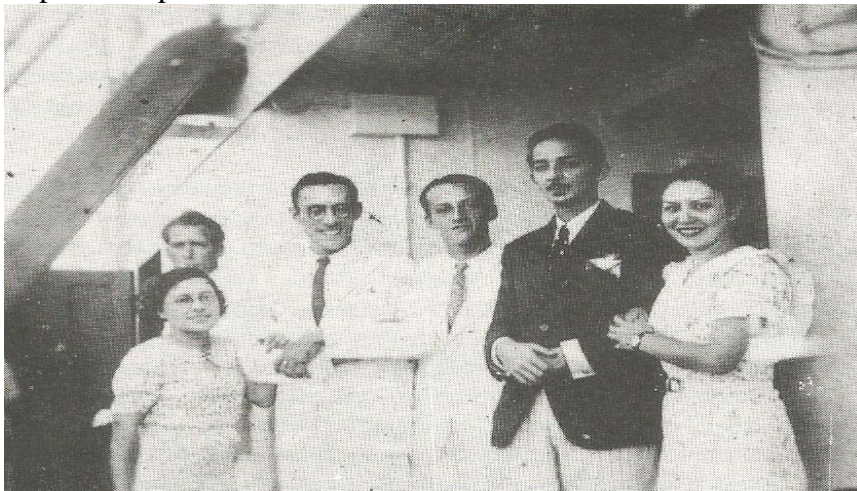
passou a usar o nome artístico de Mara, com quem Waldemar se apresentou publicamente pela primeira vez. Os críticos e cronistas da época, entre eles: Fernando Tasso e Bruno de Menezes, juntamente com E. Souza Filho e Teodoro Brazão e Silva, foram unânimes em salientar a arte vocal e interpretativa dos cantores e a genialidade das obras do compositor (CLAVER FILHO, 1978, p. 25).

Bruno de Menezes (1893-1963), que já acompanhava o trabalho de Waldemar Henrique, e inclusive é autor dos versos das canções *Alcova azul* e *Chorinho*, compostas por Waldemar em 1932, faz comentários sobre o compositor, salientando que: “estamos plasmando agora os legítimos motivos de uma arte definida e característica; temos na música e na poesia, fortemente individuais, do compositor de *Suave Spleen*, um autêntico valor nacional” (idem). Segundo a musicóloga Lenora Brito, filha de Bruno de Menezes:

Waldemar Henrique fez parte do grupo de artistas, que juntamente com a literatura do Pará, no início da década de 1930, buscava plasmar uma identidade para a região Amazônica. Grupo do qual fazia parte, entre outros, os poetas paraenses Bruno de Menezes, Antônio Tavernard e Abguar Bastos, que queriam que a literatura sofresse a influência da região Amazônica, tendo como base não somente a cultura do europeu, mas que também levasse em consideração a presença do índio e do negro na região. Waldemar Henrique, Gentil Puget e Jayme Ovalle, fizeram parte desta equipe que realmente plasmou a nossa identidade na música (BRITO, entrevista realizada em: 02/05/2016).

Entusiasmado com o êxito do espetáculo e o sucesso de crítica, Waldemar resolve partir para o Rio de Janeiro, em fins de novembro de 1933, levando desta vez sua irmã Mara e instalando-se em um apartamento na Cinelândia. Neste ano compõe “Tem Pena da Nega”, em parceria com Antônio Tavernard (1908-1936).

Fotografia 2 – Waldemar Henrique, momentos antes de zarpar no vapor Santarém com destino ao Rio de Janeiro.



Fonte: Godinho (1989, p. 75).

Nos primeiros meses de 1934, Waldemar Henrique se reveza entre a música e o emprego no escritório da Companhia Nestlé, local em que trabalhou por seis meses, até assinar um contrato de exclusividade com a Rádio Philips. Posteriormente, assina contrato com os Irmãos Vitale e Vicente Mangione para edição de suas composições (idem, p. 27).

Em 1935 fez sua primeira excursão artística em São Paulo. Nesta viagem conhece Mario de Andrade (1893-1945), Camargo Guarnieri (1907-1993), Menotti Del Picchia (1892-1988), Lasar Segall (1891-1957), Tarsila do Amaral (1886-1973) e vários outros artistas ligados ao movimento modernista (PEREIRA, 1984, p. 49). Torna-se amigo de Mario de Andrade, que passa a ser seu orientador nacionalista nos problemas de harmonização dos temas folclóricos e populares (MIRANDA, 1978, p. 18). Mario de Andrade recomenda que Waldemar Henrique não caísse “nos mesmos erros dos arranjadores diversos que não recorriam à pesquisa, e perdiam pela infidelidade às fontes Nacionais” (idem, p. 28).

De volta ao Rio de Janeiro, Waldemar intensifica seus estudos tornando-se aluno de Newton Pádua (1894-1966), estudando com este harmonia, contraponto e fuga; com Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) estudou composição e com Barroso Neto (1881-1941) teve aulas de piano, que o tem como seu último aluno (MIRANDA, 1978, p. 18). Ainda em 1935, assina contrato com a Rádio Tupi, tem seu primeiro encontro com Villa-Lobos e escreve diversas composições, entre elas, as chulas marajoaras “Rema Remundo”, “Quiriru”, “Morena”, “Lavadeira da Queimada”, “Na fazenda Jutlândia e Urutau”. É também deste período uma de suas obras mais conhecidas, “Essa Negra Fulô”, baseada no poema de Jorge de Lima (1893-1955), que foi musicado na íntegra, tornando-se a única versão musical integral aceita pelo poeta (CLAVER FILHO, 1978, p. 28).

Fotografia 3 – Waldemar com Antônio H.D. Menezes, diretor da Rádio Tupi, Mara e o maestro Souza Lima (1934).



Fonte: Godinho (1989, p. 92).

No ano de 1936, Waldemar Henrique e Mara foram beneficiados por um decreto de Getúlio Vargas que obrigava os cassinos a empregar músicos brasileiros. Neste período, os irmãos conheceram Carmen Miranda, que já fazia grande sucesso nas principais casas do Rio de Janeiro. No mesmo ano os dois fazem uma excursão ao Norte e Nordeste do Brasil, apresentando-se em teatros e clubes destas regiões, passando por cidades como Belém, apresentando-se em 05 de abril no Teatro da Paz; Manaus, em 27 de maio, apresentando-se no Teatro Amazonas e Recife, onde em 21 de maio apresentaram-se no Clube Internacional de Recife (idem, p. 29). Este ano foi um dos mais produtivos na carreira do compositor, criando, em sua maioria, composições inspiradas na cultura afro-brasileira. “Caetano d’Angola”, “Macumba”, “Mãe Catirina” e “Mãe de Terreiro”, são algumas das criações deste período, inspiradas em motivos folclóricos do Pará, Amazonas e Pernambuco.

De volta ao Rio de Janeiro, em junho do mesmo ano, Waldemar Henrique venceu o concurso musical “Melodias de Junho”, instituído pelo jornal “A Noite”, com a canção folclórica “Meu boi vai se embora”. Ainda neste período, compõe a suíte folclórica “Cena Dramática dos Congos”, para o programa comemorativo do 1º aniversário da Rádio Tupi.

No ano seguinte, no Rio de Janeiro, Waldemar inscreve-se no curso de estética e regência do maestro e compositor belga Arthur Bosmans, e compõe várias obras – “Para além da vida”, “Maldito Ópio” e “Pahytuna”, canção da série lendas amazônicas. Este ano foi de muito trabalho para o compositor, foi um período de pesquisas fecundas e de excursões à Bahia para registrar temas do candomblé. É deste ano a composição Yan-san, uma harmonização de um ponto ritual do candomblé baiano. Foi também o ano em que Mara conhece o baiano Jayme de Miranda Ferraz, com quem se casa anos mais tarde. Waldemar chegou a declarar: “Mara, vai então tratar da tua sociedade que eu vou cuidar da minha macumba. E fui-me embora cuidar das minhas pesquisas noturnas nos terreiros, e Mara ficou fazendo sociedade” (PEREIRA, 1984, p. 56). É também nesta época que conhece Dorival Caymmi, a quem auxilia no início de sua carreira (CLAVER FILHO, 1978, p. 30).

Waldemar Henrique assume a Direção de arte do Círculo de Alunos da Escola de Teatro do Rio de Janeiro, em 1938, o fato influenciando diretamente na sua produção musical. Neste ano compôs apenas duas obras: Hei de seguir teus passos e o auto dramático Pastorinhas de Belém, aproveitando antigas melodias que escrevera para os cordões da ilha de Mosqueiro (idem).

Em 1939 volta à Bahia. Nesta ocasião, Waldemar intensifica seus estudos sobre o candomblé e o folclore baiano e afro-brasileiro, orientado por Carlos Chiacchio (1884-1947), pelos irmãos José e Clarival Valladares (1918-1983), por Silva Campos (1880-1940) e pelo

pai-de-santo Joãozinho da Goméa⁵ (1914-1971), (idem, p. 31). Neste ano, Mara casa-se com Jayme Miranda, Waldemar volta ao Rio de Janeiro e organiza um quarteto vocal com quem faz algumas apresentações em programas de rádio, porém, um tanto desanimado por não ter mais a companhia da irmã, encerrou suas atividades no Rio de Janeiro e transferiu-se para a capital paulista, onde além de continuar produzindo suas canções, passou a se dedicar ao estudo das artes plásticas, frequentando importantes núcleos artísticos e relacionando-se com Mario de Andrade, Victor Brecheret (1894-1955), Bruno Giorgi (1905-1993), Anita Malfatti (1889-1964), Flávio de Carvalho (1889-1973), Laurindo Galante (1905-1970), Di Cavalcante (1897-1976), entre outros.

No ano seguinte, excursiona pelo interior de São Paulo e despede-se deste Estado e de seus amigos com uma récita no Salão do Esplanada Hotel, acompanhado por sua irmã Mara (CLAVER FILHO, 1978, p. 32). É um ano de pouca produção como compositor, tendo produzido apenas uma obra, “E Paro de Cantar”. O mesmo ocorre em 1941, no qual, com a indicação de Villa-Lobos, participa de um programa de intercâmbio artístico entre Brasil e Argentina, sendo acompanhado por Mara.

Waldemar volta ao Rio de Janeiro em 1942 e passa a lecionar solfejo e piano prático, com método especial para profissionais. Porém, começa a sofrer com doenças que o incomodariam a partir de então - a miopia, que se agrava, e uma artrite nos dedos, que dificultava suas atividades de composição e de apresentações como pianista. Ainda neste ano, em uma breve passagem por Belém, assume a direção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP) e compõe as obras “Vamos Embora pro Engenho”, “Oração do Negrinho do Pastoreio” e o “Hino do Instituto Carlos Gomes”. O falecimento de uma pessoa de sua família o obrigou a exonerar-se e a retornar ao Rio de Janeiro.

Em 1944, novamente no Rio de Janeiro, compôs – Sonho de Paricá, toada com versos de Abguar Bastos (1902-1995); “Yayá da Bahia”, “Chula Marajoara”; “Dentro da Barraca Eu Não Quero Caçoadado”, motivo de Alenquer⁶; “Olero-ô”, tema de macumba de Sergipe; “A canoa virou”; “Gajé”; “Pam pam pam”; e “Tirana”. O ano seguinte é marcado pela produção de “Uiara”, canção da série Lendas Amazônicas; “Tirando pena”, “Choro”; Canção grata, com versos do poeta português Carlos Queirós (1907-1949) e “Minha amada tão longe”, sobre o soneto Momento, de Alphonsus de Guimarães Filho (1918-2008).

⁵ Seu verdadeiro nome é João Alves de Torres Filho, foi iniciado no candomblé em 1933, ficou conhecido como o rei do Candomblé.

⁶ Município do Estado do Pará, localizado na região do Baixo Amazonas.

Waldemar Henrique, juntamente com alguns amigos, fundou a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música (SBACEM), em 1946, e secretariou a sessão que elegeu Ary Barroso⁷ (1903-1964) como o primeiro presidente, o que sinaliza que o compositor paraense tinha consciência da importância de se constituir entidades que pudessem defender os direitos de músicos e compositores frente aos interesses das gravadoras e das casas de espetáculos que exploravam esses profissionais. Ainda neste ano, influenciado pelas recomendações de Villa-Lobos e Mario de Andrade, viaja para Recife para aprofundar seus estudos sobre o folclore nacional. Entre as composições desta época podemos relacionar “Lavagem do Bonfim”, canção que aproveita motivos do folclore baiano, “Confissão”, valsa-canção com letra de Paulo Waldemar Falcão, “Prelúdio”, tema do filme *Onze almas*, de Mário Peixoto (CLAVER FILHO, 1978, p. 36).

A produção musical de Waldemar Henrique, em 1947, foi especialmente voltada para o teatro. São deste período as composições: “Lundu”, com texto de Viriato Correia (1884-1967) para a peça de Walter Pinto (1913-1994); “Conga” e “Rumba”⁸, para a revista de Chianca de Garcia⁹ e, “Canção”, com versos de Antônio Rebello de Almeida, para uma peça teatral do poeta (*idem*, p. 36).

O ano de 1948 foi um dos mais produtivos na carreira de Waldemar Henrique, especialmente a partir do recital que fez com Mara, em homenagem à Stella Goulart Marinho, esposa do jornalista Roberto Marinho (1904-2003). Este recital, realizado em 02 de setembro, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), foi uma grande vitrine para a mostra de obras do compositor paraense, sendo apresentada, em primeira audição, “Abaluaíê”, com arranjo que entrelaça a melodia original de um ponto ritual de candomblé da Bahia a outros motivos folclóricos, “No Jardim de Oeira”, ponto ritual da umbanda do Rio de Janeiro, dois Virados, recolhidos na cidade mineira de Sabará (“Virado do Zé Doutor” e “Virado de Sá Emília”), “Boi Canarinho”, harmonização de motivo folclórico marajoara e outras 10 composições. O recital foi classificado pela imprensa carioca como um dos grandes acontecimentos artísticos do ano e rendeu para a dupla Mara e Waldemar um convite para uma excursão à Europa no ano seguinte (*idem*, p. 37).

Waldemar Henrique recebeu o convite do Governo do Pará para dirigir o Conservatório Carlos Gomes em 1949, porém, como já estava com viagem marcada para a

⁷ Compositor de Aquarela do Brasil, tem entre suas composições voltadas à temática afro-brasileira, a música: “Negra também é gente”, de 1934 (ALBIN, 2006, p. 76).

⁸ Conga e Rumba são ritmos afro-cubanos, a revista de Chianca de Garcia, no ano de 1947, tinha como homenageado o ator negro Grande Otelo (1915-1993).

⁹ Revista do dramaturgo, jornalista e cineasta português Eduardo Chianca de Garcia (1898- 1983).

Europa, recusou o convite. A viagem, oficializada pelo Itamaraty e pelo Governo de Portugal, foi um grande sucesso, a dupla realizando apresentações em Lisboa, Porto, Madri e Paris, recebendo elogios por todos os locais em que se apresentaram.

Fotografia 4 – Mara e Waldemar ao desembarcarem em Lisboa (1949).



Fonte: Godinho (1989, p. 199).

Em 1950, assim como em de 1941, Waldemar Henrique não apresenta trabalhos de composições, em virtude das atividades assumidas nas rádios do Rio de Janeiro e da preparação de uma nova excursão, no ano seguinte, ao norte e nordeste do país.

Waldemar e Mara excursionam pelo norte e nordeste do Brasil em abril de 1951, se apresentando em 29 de abril no Amapá, em 17 de maio em São Luís do Maranhão, em 17 e 19 de maio em Fortaleza e em 24 de maio em Recife. De volta ao Rio de Janeiro, Waldemar foi contratado para reger a orquestra da Companhia Teatral Folclórica Brasileira e viaja para Buenos Aires em 22 de setembro. Em outubro profere uma conferência para estudantes de folclore na *Facultad de Humanidad del Uruguay*. Voltando ao Brasil, foi nomeado para a Rádio Roquete Pinto, da Prefeitura do Rio de Janeiro e, posteriormente, assume a direção do Setor de Música Orquestral desta rádio e produz numerosos programas, entre os quais, o famoso Convite ao Folclore. É deste período a composição: “Sem Seu”, ponto ritual composto a partir de motivos do candomblé de Ilhéus, dedicado a Radamés Gnattali (1906-1988) e permanece ligado a Roquete Pinto (idem p. 38).

Em 1954, com o cantor Jorge Fernandes (1907-1989), Waldemar Henrique faz nova excursão a países da América do Sul, apresentando-se nas cidades de Montevideu, Assunção, Rosário e Buenos Aires. A excursão foi interrompida em virtude da morte do Presidente Getúlio Vargas, que ocorreu em 24 de agosto de 1954, o que obrigou os dois artistas a retornarem para o Rio de Janeiro, por recomendação do Ministério das Relações Exteriores (idem, p. 40). Neste ano, Waldemar compõe “Abalogum”, ponto ritual do xangô pernambucano, uma espécie de arranjo de dois motivos folclóricos registrados por Capiba e Camargo Guarnieri e “Teu corpo moreno”, cantiga com versos do poeta Manuel Bandeira (1886-1968).

No ano seguinte viaja novamente à Europa, em missão do Itamaraty, sendo que, desta vez, fazendo dupla com a cantora Maria d’ Aparecida (PEREIRA, 1984, p. 64). Com a cantora apresentou-se em Lisboa, Madri e Paris. O sucesso da dupla foi tão grande que nas cidades onde se apresentaram não faltaram elogios por parte da crítica, tanto para a obra do compositor como para a intérprete, que acabou ficando na Europa, contratada como solista da Ópera de Paris (CLAVER FILHO, 1978, p. 41). Nesta excursão, além das apresentações, Waldemar Henrique teve seu primeiro LP gravado em Paris pela gravadora Decca, com interpretação de Maria d’ Aparecida e do compositor ao piano. Neste LP foram gravadas as seguintes obras: “Abalogum”, “Abaluaiê”, “Tamba-Tajá”, “Boi-Bumbá”, “Cobra Grande”, “Senhora Dona Sancha”, “Coco Peneruê”, “Sem Seu”, “Essa Negra Fulô”, “Trem de Alagoas”, “Hei de Morrer Cantando”, “No Jardim de Oeira e Rolinha” (idem, p. 40).

Fotografia 5 – Waldemar e Maria d’Aparecida, duo sendo homenageado com jantar em Paris.



Fonte: Godinho (1989, p. 245).

Waldemar Henrique reassume seu cargo na Rádio Roquete Pinto em 1956 e harmoniza três canções do folclore português: “Malhão da Beira”, “Os Sinos da Nossa Aldeia” e “Maria”. Estas composições foram apresentadas em 26 de julho, no Salão do Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro, tendo Waldemar ao piano e Mara como cantora (idem, p. 41). Neste ano, foi gravado seu primeiro LP nacional, tendo como interprete o cantor Jorge Fernandes. O LP foi gravado pela SINTER (SLP-1064) e reúne 14 composições, entre elas: Minha Terra, Trem de Alagoas, Violeiro da Estrada, Meu Último Luar, Rolinha, Momento, Coco Peneruê, Tamba-Tajá, Sem Seu, Boi-Bumbá, Abalogum, Foi Boto sinhá!, Matinta Perera e No jardim de Oeira (idem).

No ano seguinte o compositor não apresenta nenhuma nova composição. Neste ano residiu no Rio de Janeiro e desempenhou tarefas com artistas e conjuntos diversos e, vez por outra, fez apresentações com Mara.

Em 1958, Waldemar Henrique produz três composições: “Joana Maluca”, motivos musicais para o filme de Oswaldo Orico (1900-1981); “Morte e Vida Severina”, composição apresentada durante o 1º Festival Nacional de Teatro de Estudantes, e obteve a medalha de bronze do concurso do Jornal do Comercio, no Rio de Janeiro, essa composição sendo considerada a melhor música de teatro deste ano e, “Lundu da Negrinha”, tema musical composto para o filme O primo Basílio, realizado em Lisboa pelo cineasta português Antônio Lopes Ribeiro (1908-1995), com texto compilado da obra de Eça de Queiroz (1845-1900). Ainda neste ano, Waldemar Henrique é eleito para ocupar a cadeira 49 da Academia de Música Popular do Rio de Janeiro, tendo sido indicado por Radamés Gnatalli (idem, p. 42).

Waldemar recebe a Medalha Roquete Pinto em 1959, no Rio de Janeiro, e neste mesmo ano, o serviço brasileiro da BBC de Londres transmitiu um recital de suas canções, que foi ao ar no dia 25 de julho, tendo interpretação de Madalena Lincol, acompanhada ao piano por Radamés Gnatalli (idem, p. 42).

No ano de 1960, Waldemar compõe além dos números musicais para a peça O Namorador, de Martins Pena (1815-1848), nove composições, três delas com referência à cultura afro-brasileira – “Abaluaiê-co”, tema de candomblé da Bahia (canto de Obá), “Jongo Jongo Longo”, arranjo de cantiga mineira e “Menino quem foi teu mestre?”, harmonização de motivos de capoeira da Bahia.

De acordo com o documento manuscrito constante do CD-ROM produzido pela Secretaria de Cultura do Pará, na sessão diários e cadernos astrológicos, datado de 20 de setembro de 1961, o compositor registra que neste ano obteve três meses de licença prêmio e

mais um mês de férias, e que planejava viajar para cidades como São Paulo (Bienal), Belém (Círio e Marajó), Porto Alegre (ida e volta de ônibus), Ouro Preto (e outras cidades mineiras) e pequenos passeios (Paquetá, Parati).

Waldemar Henrique visita Belém no ano seguinte e assina contrato com a Universidade Federal do Pará, para prestar colaboração ao Coral Ettore Bósio, tendo realizado duas apresentações (idem, p. 43).

Fotografia 6 – Waldemar Henrique regendo o Coral Ettore Bósio No Teatro da Paz (29.11.1962).



Fonte: Godinho (1989, p. 271).

Em 1963 organiza um recital com suas obras no Salão Vermelho do Hotel Nacional de Brasília que era, àquela época, a sala mais apropriada para os grandes acontecimentos musicais. Nesta apresentação teve como interprete de suas composições Roberto Galeno e Vanda Oiticica (idem, p. 43). Neste ano não produziu nenhuma nova composição.

Waldemar viaja a Sergipe no ano seguinte, a convite do Governador Seixas Dória¹⁰, em 26 de fevereiro, com objetivo de organizar o Coral do Estado, retornando ao Rio de Janeiro no dia 7 de março. Ainda neste ano, dirigiu-se ao Dr. Augusto Meira Filho (1915-1980), político paraense, e manifesta seu desejo de voltar para Belém (idem, p. 44).

O compositor, em 1965, foi convidado por Murilo Miranda, na época diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para auxiliá-lo em sua administração. Em agosto, participa do I Festival de Música de Natal - Rio Grande do Norte, a convite do Governador Aluísio Alves.

¹⁰ José de Seixas Dória (1917-2002) foi eleito Governador de Sergipe em 1962, porém não chegou ao final do mandato, sendo deposto pelo Regime Militar em 1964.

Em 18 de outubro participa de um recital com suas obras na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, durante o II Festival do Compositor Brasileiro, organizado pela União dos Músicos do Brasil. Em nove de novembro foi agraciado pelo Governador Carlos Lacerda (1914-1977)¹¹ com a Medalha de Mérito Carlos Gomes, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em quatro de dezembro, em gozo de licença prêmio, excursiona pelo norte do país indo até Manaus, demorando-se em Belém, onde foi convidado pelo prefeito Dr. Osvaldo Melo para compor o Hino dos 350 anos da cidade de Belém (idem, p. 44, 45). Ainda neste período, compõe a obra “Canto de Obá”, ponto ritual de Xangô, a sétima composição do gênero ponto ritual produzida pelo compositor. Esta obra não consta no catálogo de Claver Filho, tendo sido apresentada pela musicóloga Lenora Brito, no livro Waldemar inédito e raro Henrique, em 2005.

Em 30 de março de 1966, a pedido do Governo do Pará, Waldemar Henrique obteve licença para se afastar do Teatro Municipal, tendo viajado para Belém no dia 12 de abril, sendo nomeado Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura – SEDEC, pelo Governador Alacid da Silva Nunes, em 19 de abril. Em 12 de setembro foi designado para a direção do Teatro da Paz, pelo Secretário de Educação Dr. Acy de Barros Pereira (1933-1979)¹². Na função de Diretor do Teatro da Paz, no dia 21 de outubro, inaugurou a Galeria Angelus, para exposição de artes plásticas, e em dezembro do mesmo ano inaugurou a Exposição de Santos de Santa Maria de Belém do Grão-Pará (idem, p. 44). O compositor chega a morar no Teatro entre os anos de 1967 e 1968 (PEREIRA, 1984, p. 70). Neste ano compôs o Hino do SAR - Serviço de Salvamento Aéreo.

O compositor recebeu convite do *State Department* dos Estados Unidos, em 1967, para visitar universidades norte-americanas, tendo viajado no dia 02 de abril para Nova York e retornado no dia 05 de junho. Washington, Filadélfia, Nova Orleans, Dallas, São Francisco, Los Angeles, Saint Louis, Cleveland e Nova York, foram as cidades visitadas e, na volta, passou por Porto Rico. Em Cleveland, cidade no estado de Ohio, o compositor assistiu o grupo negro de dança Karamu Dancers, no Karamu Theatre, que foi incendiado por brancos no dia em que o compositor deixou a cidade¹³ (idem, p. 45-48).

¹¹ Carlos Frederico Werneck Lacerda foi o primeiro governador eleito do Estado da Guanabara pela União Democrática Nacional (UDN). Governou no período de 1960 até 1965, quando foi deposto pelo Regime Militar.

¹² Acy de Jesus Neves de Barros Pereira foi nomeado Secretário de Educação pelo Governador Alacid da Silva Nunes, em 31/01/1966, permanecendo no cargo até 05/04/1971.

¹³ Um detalhe curioso é que Waldemar Henrique havia sonhado, nos dias anteriores, com a cidade de San Francisco em chamas e afundando (CLAVER FILHO, 1978, p. 47).

Fotografia 7 – Waldemar nos Estados Unidos ao lado de seu Intérprete¹⁴ (1967).



Fonte: Godinho (1989, p. 273).

Embora tenha se impressionado com o nível das universidades visitadas, com a beleza das cidades, a qualidade dos espetáculos que assistiu, os hotéis, os teatros, restaurantes e as personalidades que conheceu, entre outros Zubin Metha e Darius Milhaud (1892-1974), aparentemente, a visita à América parece não ter tido influencia em sua produção musical. Sua mais forte impressão do povo americano parece estar traduzida em uma carta que de lá escreveu para Maria d’Aparecida, onde afirma: “Vivi maravilhas que me remoçaram e me prepararam para OUTRA VIDA! Esta é a gente mais necessitada de amor e compreensão que jamais conheci” (idem, p. 45).

Em 1968, Waldemar Henrique segue seu trabalho no Departamento de Cultura e na direção do Teatro da Paz, o que toma grande parte do seu tempo e o impede de grandes planos musicais. Mesmo assim, compõe músicas para o filme *Um Diamante e Cinco Balas*, de Líbero Luxardo (1908-1980) e o Hino do Colégio Pio XII. Em abril do mesmo ano, presidiu o júri do I Concurso de Música Popular da Casa da Juventude, e recebe a Medalha Olavo Bilac, da Secretaria de Estado de Educação e Cultura - SEDEC (idem, p. 49).

Waldemar Henrique foi a Fortaleza em 1969, integrando a excursão artística do Coral Ettore Bosio. Em 10 de setembro, a convite do Reitor Aloysio da Costa Chaves¹⁵, assumiu a Coordenação do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará (idem, p. 49, 50). Neste ano é agraciado com homenagens universitárias – Palma Universitária e a Medalha do 20º

¹⁴ Mr. João Coelho (CLAVER FILHO, 1978, p. 45).

¹⁵ Aloysio Chaves foi também Governador do Pará, no período de 1975 a 1978.

aniversário da Faculdade de Ciências Econômicas e Atuariais do Pará (idem, p. 50). A aproximação com os grupos de teatro da UFPA fez com que algumas obras compostas pelo compositor na década de 70 tivessem relação com o Teatro, como podemos verificar no catálogo de suas obras (em anexo).

Em 1970, Waldemar foi agraciado com a Medalha Sylvio Romero, pelo governo do Rio de Janeiro, por sua atuação na defesa do folclore brasileiro. Em 29 de agosto, participa na condição de palestrante do VII Festival Nacional de Folclore, realizado em Brasília, onde ministra a palestra “Características folclóricas da música brasileira”. Em cinco de outubro, proferiu a conferência “Por que Beethoven?”, no Conservatório Carlos Gomes. Em dezembro foi a Santarém-PA para presidir o I Festival de Música Popular do Baixo Amazonas. Neste ano, compôs a canção “Vereda da Salvação”, tema para a peça do dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984), encenada no Festival de Teatro de Estudantes que ocorreu no ano seguinte (idem, p. 50).

Em sua participação no VIII Festival Nacional de Folclore, realizado em Brasília, no ano de 1971, proferiu palestra sobre o título: “Fascínio e persistência do boto no folclore amazônico”. Em novembro do mesmo ano participou de uma excursão ao Rio de Janeiro, com o Coral Ettore Bosio, sendo entrevistado pelo maestro brasileiro Isaac Karabtchevsky, em programa transmitido pela TV Globo, da Sala Cecília Meireles, uma das casas de concerto mais tradicionais do Brasil (idem, p. 50).

Em 1972 Waldemar Henrique viajou novamente para Portugal, tendo apresentado um recital com suas composições no Salão do Palácio da Foz em Lisboa. Para as apresentações teve como intérpretes as cantoras Tereza Silva Carvalho, Ana Maria Martins e Terezinha Reis. Terezinha Reis interpretou “Senhora Dona Sancha”, “Trem de Alagoas”, “Essa negra Fulô”, “Festa Primitiva” (primeira audição), “Cobra Grande”, “Matinta Perera”, “Hei de morrer cantando” e “Rolinha”; Ana Maria Martins interpretou “Sem Seu”, “Abaluaiê”, “Manha-nungara” e “Boi-bumbá” e, a cantora portuguesa Tereza Silva Carvalho interpretou “Tamba-tajá”, “Foi Boto, Sinhá!” e “Uirapuru”. O compositor ficou tão impressionado com a interpretação da cantora Terezinha Reis que chegou a planejar a realização de uma tournée artística pelas províncias ultramarinas de Angola, Zaire, Moçambique (idem, p. 52), o que não chegou a concretizar. Em junho do mesmo ano, Waldemar volta para Belém e reassume suas funções no Teatro da Paz e no Serviço de Teatro da UFPA. Neste ano, além da obra “Festa Primitiva”, compôs “Coronel de Macambira”, que reúne 20 números sobre texto do poeta Joaquim Cardoso (1887-1978), composta especialmente para o Grupo de Teatro da

Universidade Federal do Pará, tendo sua primeira audição em 27 de dezembro, no Teatro da Paz, espetáculo que teve a direção geral de Claudio Barradas (idem, p. 55).

Waldemar Henrique recebeu diversos prêmios e homenagens no ano de 1973. Vale destacar o de melhor música do I Festival de Teatro Amador, realizado na cidade de Goiânia, no mês de junho, com a obra “Coronel de Macambira”. No mesmo ano, recebeu o diploma de Honra ao Mérito da Câmara Municipal de Belém, com indicação do vereador Meira Filho e, também, a Medalha Comemorativa do VII Congresso de Tribunais de Contas do Brasil. Em Porto Alegre recebeu o Prêmio Especial por ser o compositor mais programado pelos corais, no Festival Anual dos Coros, no qual esteve representando a Fundação Cultural do Pará e acompanhando o Coral Ettore Bosio (idem, p. 56). Em agosto recebeu a Medalha alusiva ao Sesquicentenário de Adesão do Pará à Independência. Este ano foi de intensa atividade para o compositor, que além de suas atividades, presidiu o Concurso Infantil de Piano, promovido pelo Conservatório Carlos Gomes e, participou, no mês de outubro, em Brasília, de reunião convocada pelo Ministério da Educação e Cultura, na qualidade de representante do Pará, a fim de tratar de assuntos relacionados com o VII Congresso Brasileiro de Folclore e o 1º Festival Nacional de Folclore, além de ser eleito Presidente do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, no Pará (idem). Entretanto, neste ano, seus problemas com a visão se agravaram. Em carta ao amigo Vicente Salles, o compositor reclama de problemas oftalmológicos, dizendo que “praticamente, uma vista pifou” (idem, p. 56). Mesmo assim, Waldemar parecia estar mais animado e disposto para a criação musical do que nunca. Compôs a música “Marajó, Ilhas e Maravilhas”, samba em parceria com o escritor e poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro, para o desfile de 1974, da Escola de Samba Quem são eles?¹⁶ Planejou compor outras obras neste ano, o que não foi possível em virtude de sua enfermidade.

Em 1974, já próximo dos seus setenta anos de idade, segue recebendo homenagens e produzindo suas composições. Recebe a medalha “Professor Augusto Meira Filho” do Conselho Estadual de Cultura, além de ser eleito Personalidade do Ano pelo Jornal O Liberal. Apresenta ainda as obras “Incelença” e “Cobra Norato”, ambas compostas para a Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (idem, p. 57).

O compositor deixou a Coordenadoria do Serviço de Teatro da UFPA em 1975 e, no dia 22 de janeiro, foi nomeado para o cargo de Diretor do Teatro da Paz, pelo governador Aloysio da Costa Chaves. No dia 29 do mesmo mês assinou contrato com a UFPA para

¹⁶ A Sociedade recreativa Cultural e Carnavalesca Império do Samba Quem São Eles é uma escola de samba da cidade de Belém.

lecionar no Centro de Letras e Artes. Neste período deixou a presidência do Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, no Pará. Porém, embora com a saúde bastante debilitada, foi eleito tesoureiro da nova diretoria. Este foi um ano de grande perda para Waldemar, pois, no dia 14 de maio, às 5 horas da manhã, o compositor perde sua principal intérprete, sua irmã Idália Mara da Costa Pereira (1916-1975), irmã por parte de pai, que ficou conhecida no mundo artístico simplesmente como Mara. A cantora, segundo Salles: “acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo aos textos um valor definitivo” (idem, p. 188), criando um novo estilo de interpretação da canção brasileira.

Fotografia 8 – Mara, uma das grandes intérpretes das canções de Waldemar Henrique.



Fonte: Godinho (1989, p. 114).

Em 1976 Waldemar Henrique adoeceu da vista gravemente (idem, p. 59), porém os compromissos e as homenagens que lhe eram feitas a todo o momento não o deixavam parar e cuidar da saúde, já tão frágil, aos seus 71 anos de idade. Neste ano, a cantora paraense Fafá de Belém homenageia o maestro com o disco Tamba-Tajá, lançado em três de maio, no Teatro Amazonas, de Manaus. O maestro é nomeado para o Conselho Estadual de Cultura, assumindo a vaga aberta com a morte do escritor e historiador Ernesto Horácio da Cruz (1898-1976), tomando posse em 26 de agosto. Em 17 de dezembro tomou posse da cadeira nº 7 da Academia Paraense de Letras, que também havia sido ocupada por Ernesto Cruz (idem, p. 61). Embora neste ano não tenha produzido nenhuma nova composição, o nome do compositor se fez presente na vida musical brasileira, seja no disco de Fafá de Belém, já

mencionado, seja na Coletânea em quatro volumes, Musica Popular do Norte, por Marcus Pereira (MPA-9352), que teve o lado A, da primeira série, inteiramente dedicado a canções do compositor paraense, com arranjos de Radamés Gnattali e interpretação de Jane Vaquer (idem, p. 62). Ainda neste ano participa do II Encontro Nacional de Compositores em Brasília. Em Belém, participa do III Encontro de Artes da UFPA. Em outubro participa no Rio de Janeiro do II Encontro de Pesquisadores de Música Popular da Funarte/MEC, onde apresentou o trabalho intitulado Pesquisa e criação musical popular (idem, p. 62). Além disso, a Funarte lançou neste ano o Concurso de Monografia de Waldemar Henrique (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).

Como convidado especial em 1977, acompanha a Orquestra Juvenil da UFPA em excursão pelo Baixo Amazonas, chegando até Manaus. Neste ano, esteve no I Simpósio Internacional de Música Contemporânea, realizado na cidade Paulista de São Bernardo do Campo, além de participar do III Encontro Nacional de Compositores em Brasília. Em dezembro foi homenageado com o título de Honra ao Mérito no Rotary Club de Belém. Sua produção musical foi bastante significativa neste ano, principalmente se levarmos em consideração que sua doença já se encontrava em estágio bastante avançado. Compôs obras para peças teatrais – “Ilha da Ira”, “Pássaro da Terra” e “Procissão de Sairé”, ambas compostas para peças teatrais de João de Jesus Paes Loureiro, o “Hino do Centenário do Colégio Santo Antônio”, o “Hino do Império de Samba Quem São Eles?” e as canções “Maiandeua”, “Minha Canção de Mosqueiro”, “Pororoca” e “Soneto”, além da composição “Os Mansos da Terra”, que produziu para a peça teatral do dramaturgo paraense Raimundo Alberto Guedes Fernandes, representada pelo Grupo de Teatro da Escola de Teatro da UFPA em Belém, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (idem, p. 63).

Waldemar Henrique, atendendo a convite da EMBRAFILME, viaja para a capital paulista em janeiro de 1978, para tocar durante a cerimônia de entrega do prêmio “Coruja de Ouro” aos melhores do cinema brasileiro. Em fevereiro participa da reabertura do Teatro da Paz, que ocorreu no dia 15 de fevereiro, data em que o compositor completou 73 anos de idade e o Teatro da Paz 100 anos de existência. Durante esta comemoração, ao descerrar a placa comemorativa, houve uma grande decepção por parte do público presente, pois na placa não constava o nome de Waldemar, diretor do teatro desde o ano de 1966 e uma das figuras mais importante na luta pela restauração daquela casa de espetáculos. Este “esquecimento” foi bastante criticado pelos artistas e pela imprensa local, tendo ecoado até mesmo fora das fronteiras do Estado do Pará (idem, p. 65-67). Todavia, como nos anos anteriores, não faltaram homenagens e reconhecimentos ao trabalho do maestro. No dia 6 de março recebeu

das mãos de uma comissão de artistas e intelectuais paraenses uma placa com os dizeres: “Ao Teatro da Paz pelo seu 1º Centenário e ao seu ilustre diretor Maestro Waldemar Henrique esta homenagem do povo do Pará, 15-2-1978” (idem, p. 67, 68). No dia 9 de março, o deputado Osvaldo Melo apresentou um projeto de decreto legislativo, indicando o nome de Waldemar Henrique para o recebimento do título de Honra ao Mérito, em reconhecimento aos seus assinalados serviços à cultura paraense (idem, p. 68). No mesmo ano, a nível nacional, é homenageado pela FUNARTE que lança o livro Waldemar Henrique: o canto da Amazônia, de José Claver Filho, vencedor do concurso de monografia sobre o compositor, citado na página anterior. Ainda neste ano foi produzido um filme em sua homenagem, pelo Ministério da Educação e Cultura, dirigido por Miguel Farias Junior, entregue no dia 27 de março pela EMBRAFILME (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006). Entre as composições deste ano podemos relacionar “Minha Canção de Mosqueiro”, “Pororoca”, “Soneto”, “Valsinha de Marajó” (transcrição para piano da canção Olhos Verdes) e “Boto” (SALLES, 2011, p. 79).

Waldemar Henrique recebe a Medalha do Mérito Francisco Caldeira Castelo Branco e também é homenageado com a Ordem do Mérito do Grão-Pará, em 1979. Em setembro participa da inauguração do Teatro Experimental do Pará, que recebeu o nome de Maestro Waldemar Henrique, tendo o apoio da classe teatral paraense, que compareceu em peso à inauguração. Ronaldo Miranda lança em Belém o livro Waldemar Henrique - compositor brasileiro, publicado pela editora Falangola. Neste ano Waldemar não compôs nenhuma obra (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).

Alegando problemas de visão Waldemar Henrique deixa a direção do Teatro da Paz no ano de 1980 (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006), encerrando um ciclo de cerca de 14 anos de devoção a mais importante casa de espetáculos do Estado do Pará. No início década de 80, embora já estivesse com 75 anos de idade, o compositor segue com uma agenda que requer sua presença em diversos eventos comemorativos e de homenagens. Sua produção como compositor naturalmente é drasticamente reduzida em virtude do problema de visão que se agrava a cada dia, dificultando a produção de novas obras. Porém, a admirável quantidade de obras produzidas por Waldemar ao longo de sua vida já o credenciavam como um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX.

Em 1981, Waldemar participa do Festival Waldemar Henrique, realizado no Museu de Arte de São Paulo - MASP, nos dias 16 e 17 de maio, tendo como intérprete de suas composições as solistas Lenice Prioli e Inezita Barroso (1925-2015), acompanhadas, a

primeira, ao piano por Selma Asprino e, a segunda, pelo Coral do Banco de Crédito Nacional e Orquestra, regidos pelo maestro brasileiro Roberto Zeidler (1933-2012) (idem).

No ano seguinte Waldemar Henrique é homenageado em Belém no lançamento do LP *Dois Pianos*, de Francisco Mignone e Maria Josephina, com gravações que traziam transcrições de temas do compositor paraense. Porém, ao que tudo indica, o referido LP só foi lançado em 1984, segundo informações contidas no LP, disponíveis na página da FUNARTE, instituição responsável pela produção do LP. A gravação do LP foi realizada na Sala Cecília Meireles, em agosto de 1983. Neste ano compôs a canção “Entretanto, Eu Canto”, com versos de Maria Lúcia Godoy (SALLES, 2011, p. 113).

No ano seguinte é produzido o disco *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*, uma iniciativa da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo e da FUNARTE. A gravação apresenta 19 obras selecionadas pelo próprio compositor e são interpretadas pelo baixo Alexandre Trik, acompanhado ao piano pela pianista paraense Helena Maia. Na gravação são apresentadas, entre outras composições, quatro pontos rituais: “Sem Seu”, “No Jardim de Oeira”, “Abalogum” e “Abaluaiê” (GODINHO, 1994, p. 17). Neste ano Waldemar comemorou o cinquentenário de sua carreira com o recital *Jubileu de Waldemar Henrique*, organizado pela FUNARTE, de 1 a 12 de novembro, sob a direção de Ricardo Cravo Albin¹⁷ e participação de Maria Lúcia Godoy e da pianista carioca Maria Lúcia Pinho, Grupo Viva Voz e o violoncelista inglês David Schow (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).

Em comemoração aos 79 anos de vida de WH foi realizado, no Teatro da Paz, o espetáculo *Jubileu de Waldemar Henrique*, que contou com a presença de Maria Lúcia Godoy, Maria Lucia Pinho, Conjunto Viva Voz e do violoncelista David Schow, que executou “Chorinho”, composta para versos de Bruno de Menezes (GODINHO, 1994, p. 26). O Coral da Transbrasil, sob a regência do maestro Moacyr Portes, veio especialmente a Belém para prestar tributo de admiração ao nosso músico maior, cuja projeção em São Paulo tem se confirmado em várias oportunidades (idem, p. 31). O espetáculo contou com apoio da Fundação Rômulo Maiorana e teve a participação do cantor Luiz Vieira e da cantora e compositora Marlene Pastro, além de músicos cedidos pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e da Orquestra de Câmara de Belém, composta por professores e alunos da UFPA (idem, p. 32). A homenagem se repetiu no dia seguinte na Concha Acústica do Conjunto Arquitetônico de Nazaré. No *hall* do Teatro da Paz, em 24 de setembro, foi lançado o livro

¹⁷ Musicólogo brasileiro, considerado um dos maiores pesquisadores da música popular brasileira.

“Encontro com Waldemar Henrique”, do professor e jornalista João Carlos Pereira. O livro traz entrevistas realizadas com o compositor, no qual WH relata os mais importantes fatos de sua vida e de sua carreira artística, constituindo-se num depoimento de fundamental importância para aqueles que se interessam pela música brasileira e pela vida e obra do compositor (idem, p. 34). O livro foi lançado sob os auspícios da Secretaria Municipal de Educação e Cultura - SEMEC, cujo titular era o poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro (idem, p. 34).

Em 1985, detentor de vários prêmios e distinções, Waldemar Henrique chega aos 80 anos de idade em plena lucidez, recebendo homenagens não só oficiais, como também de admiradores anônimos que o saúdam carinhosamente ao vê-lo passar nas ruas da capital paraense. Apesar da idade, aceita o convite da Escola de Samba Quem São Eles? que o escolhera como enredo, Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia, para tema daquele ano, para desfilas. Desfila em carro alegórico, segurando um guarda-chuva em virtude da chuva que caiu durante o desfile. Ao longo deste ano o compositor continuou participando ativamente das sessões da Academia Paraense de Letras, da Academia de Música que presidia e do Conselho Estadual de Cultura (GODINHO, 1994, p. 36). Em 29 de março participou da comemoração dos 30 anos de existência da Casa do Pará, no Rio de Janeiro, um acontecimento que reuniu intelectuais e artistas de renome de várias partes do Brasil (idem, p. 41). A segunda parte do programa foi totalmente dedicada ao compositor paraense, numa justa homenagem ao antigo associado e infatigável animador dos primórdios da Casa. Logo após ter seu nome anunciado, foi demoradamente aplaudido pelo público, que lotava o salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música na Lapa, palco da programação, com o apoio do Governo do Estado do Pará (idem). O Instituto Nacional de Música da FUNARTE, neste ano, lança o LP Dois Pianos, contendo músicas de Francisco Mignone e Waldemar Henrique, na interpretação do próprio Mignone e de sua esposa Maria Josephina (idem, p. 45).

Em maio de 1986, a FUNARTE lança o LP da Orquestra de Câmara de Blumenau, em homenagem a Waldemar Henrique e Radamés Gnattali, tendo como regente o maestro Norton Morozowicz e como intérpretes o solista Joel Nascimento e a soprano Ruth Staerke. Em 18 de setembro Waldemar Henrique é agraciado com a medalha comemorativa ao sesquicentenário de nascimento de Antônio Carlos Gomes, pelos relevantes serviços prestados aos valores musicais da cultura paraense. No mesmo ano a musicóloga paraense Maria Lenora Menezes de Brito lança o livro Uma leitura da obra de Waldemar Henrique, editado pelo Conselho Estadual de Cultura. Neste livro a musicóloga analisa algumas das composições da série Lendas Amazônicas, a trilogia dos Pontos Rituais, além de dois Batuques Amazônicos, o

Chorinho e Essa Nega Fulô, composição em que o africanismo da poesia de Jorge de Lima dá margem à música vocal, que enriquece a produção do compositor paraense.

Waldemar Henrique, em 1987, novamente desfila pela Escola de Samba Quem São Eles? desta vez na ala dos compositores. Em junho grava especial para a TV Cultura do Pará sobre sua vida e obra. Em outubro reencena a revista teatral Na Casa da Viúva Costa (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006), além continuar desenvolvendo suas atividades no Conselho Estadual de Cultura, na Academia Paraense de Letras (cadeira Nº 7) e na Academia Paraense de Música (cadeira nº 33).

Fotografia 9 – Waldemar desfilando pela Escola de Samba Quem São Eles (1984).



Fonte: Godinho (1989, p. 334).

Em 1988 comemora seu 83º aniversário e toma posse da cadeira nº 18 no Instituto Histórico e Geográfico do Pará, tendo como patrono o jornalista Frederico Barata (GODINHO, 1994, p. 63). O compositor foi eleito por unanimidade (24 votos), sendo o primeiro representante da cultura musical a integrar o quadro de sócios do instituto em 85 anos de existência.

Em 18 de janeiro de 1989 é agraciado com a Ordem do Mérito Cabanagem, pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará. Em comemoração ao seu 84º aniversário, lançou, no foyer do Teatro da Paz, a foto biografia Só Deus Sabe Por Que, livro que contém textos de várias épocas, seleção e organização de fotos do compositor pelo escritor e jornalista Sebastião Godinho, reunindo grande parte da produção literária do compositor, tais como crônicas, peças de teatro, poesias e contos, além de um grande número de fotos (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006). Segundo Salles (2011, p. 241), neste ano

Waldemar Henrique compôs a obra “Uma Canção de Amor”, publicada pela Fundação Carlos Gomes.

Aos oitenta e cinco anos de idade, Waldemar Henrique encontrava-se com a saúde bastante debilitada. O que, naturalmente, o limita. Não somente pela perda da visão, mas a própria locomoção, em virtude de seu estado de saúde. Em 30 de junho de 1990, o Jornal O Liberal traz uma nota em que destaca a solidão em que vive o compositor no início da década de 90, que mesmo sendo um dos maiores compositores da Amazônia do século XX, e tendo recebido inúmeras homenagens, sendo aplaudido em palcos de todo o Brasil, da América Latina e até mesmo da Europa, vivia naquele momento em um ambiente totalmente diferente daquele ao qual estava acostumado.

Em 15 de fevereiro de 1991, por iniciativa do flautista Iury Guedelha, foi realizado um espetáculo em homenagem ao compositor, pela passagem de seu 86º aniversário. O evento aconteceu às 18h00, em frente ao teatro Waldemar Henrique, na Praça da República, e contou com a participação de diversos artistas locais (GODINHO, 1994, p. 67). Em novembro do mesmo ano, foi também homenageado pela Universidade Federal do Pará, com o lançamento de um disco da coleção denominada “Nos Originais”, com gravações que reuniram interpretes como Marina Monarcha, acompanhada ao piano por Lenora Menezes de Brito e o cantor paraense Antônio Carlos Feio, acompanhado por Eliana Cutrim Kotschoubey (idem, p. 69).

Aos 87 anos Waldemar Henrique recebe a medalha condecorativa Brasão D’Armas de Belém, da Câmara Municipal de Belém. No mesmo ano é homenageado com o lançamento do LP Waldemar, lançado pelo selo Outros Brasis, em que Nilson Chaves e Vital Lima homenagearam o compositor apresentando algumas de suas canções (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE - SECULT/PA, 2006).

Fotografia 10 – Waldemar Henrique visto por Luiz Braga.



Fonte: Godinho (1989, p. 307).

Como nos anteriores, em 1993, Waldemar Henrique segue recebendo homenagens, reconhecimento e o carinho de amigos e, especialmente daqueles que como ele, tem na música o grande motivo de sua existência. Entre as homenagens recebidas vale mencionar o artigo de Maria Lúcia Godoy, de 17 de janeiro de 1993, de significado especial, pois mostra a importância do compositor no cenário musical brasileiro e, além disso, o quanto o compositor era querido no meio artístico e o constante interesse daqueles que tiveram o privilégio de conviver com ele em divulgar suas obras para que outros possam também usufruir da rica experiência de ouvir suas melodias (idem). Porém, este ano acaba marcado pela polêmica envolvendo a composição Uirapuru, de sua autoria, e a cantora de música popular brasileira Zizi Possi, que afirmou no programa do Jô Soares que cantava a música Uirapuru desde os seis anos de idade, sem saber, no entanto, o nome do seu autor. A cantora desconhecia a letra correta da canção, numa demonstração de desrespeito a obra do compositor paraense, fato agravado pelo comentário do apresentador, que sugeriu que o autor da música teria dado o nome de Uirapuru quando se achava embriagado, uma vez que na letra da música não constava o nome do pássaro (GODINHO, 1994, p. 75), o que provocou a insatisfação e o repúdio de pesquisadores da obra do compositor e daqueles que conhecem sua importância dentro do cenário musical brasileiro do século XX, como o escritor e advogado Sebastião Godinho, profundo conhecedor da vida e obra do compositor, que de imediato escreveu o artigo “Carta a Zizi Possi”, em que mostra a indignação de todos os paraenses e brasileiros pela ignorância e desrespeito à obra do compositor paraense (idem).

No ano seguinte Waldemar Henrique é homenageado com a publicação de duas obras de grande importância para a preservação de sua história e para o entendimento de sua obra, o lançamento de um número da revista *Asas da Palavra*, do curso de Letras da Universidade da Amazônia - UNAMA, dedicada à vida e obra de Waldemar Henrique, e o livro *Waldemar Henrique da Costa Pereira*, de Sebastião Godinho, publicado pela Secretaria de Estado da Cultura - SECULT/PA. O livro apresenta artigos de jornais e entrevistas do autor do livro sobre importantes aspectos da vida e da obra do compositor e um *Song Book* organizado pelo musicista Yuri Guedelha, com onze composições de Waldemar para serem tocadas e cantadas ao violão.

Ao completar 90 anos de idade, Waldemar Henrique apresentava saúde ainda mais debilitada. Não andava, ouvia ou enxergava e, mesmo as palavras, só eram pronunciadas com muito esforço (O LIBERAL, 28.03.1995). Waldemar Henrique da Costa Pereira faleceu no dia 27 de março de 1995, às 15h30, em seu apartamento no 11º andar de um prédio na Av.

Presidente Vargas, em frente à Praça da República, em virtude de uma parada cardíaca (idem).

A “partida” do compositor, embora tenha sido uma grande perda para a música brasileira e especialmente para a da Amazônia, provocou um olhar mais atento a toda a sua obra e aos diversos aspectos de sua trajetória. Vale mencionar o lançamento dos livros “Canções de Waldemar Henrique”, em 1996, com edição do Conservatório Carlos Gomes/SECULT - PA e, “Waldemar inédito e raro Henrique”, editado pela SECULT - PA, em 2005, obras que permitem o conhecimento de produções inéditas do compositor.

O final do ciclo de vida de Waldemar Henrique abre uma nova perspectiva no estudo de sua obra, pois permite visualizar todo o montante de suas composições, o seu processo de criação, os interesses que o motivaram ao longo de sua história e de que forma isso se traduz na cronologia de sua obra.

A classificação de partes das composições de Waldemar Henrique em séries, realizada por Claver Filho, em 1978, nos fornece uma divisão e classificação das obras do compositor em Lendas Amazônicas, Canções Amazônicas, Danças Dramáticas Regionais, Cenas Amazônicas, Temas Indígenas, Motivos Infantis, Folclore Nordestino, Folclore Negro, Motivos Folclóricos de São Paulo, Motivos Folclóricos do Rio Grande do Sul, Motivos Folclóricos do Mato Grosso e Motivos Folclóricos de Portugal (idem, 1978, p. 84). Esta classificação tem sido aceita e divulgada pelos pesquisadores da obra do compositor. Porém, neste trabalho, apresento, no capítulo seguinte, uma nova possibilidade de classificação para as composições que Claver Filho classifica como Folclore Negro, considerando que o número de composições de Waldemar Henrique que estão relacionadas à cultura afro-brasileira seja bem maior do que o sugerido. Classificá-las simplesmente como Folclore Negro limita a possibilidade de visualizar os caminhos percorridos pelo compositor na construção de sua obra, seu relacionamento com pessoas que militavam em prol da valorização da presença do negro na cultura da Amazônia e do Brasil e, até mesmo, desconsidera o fato de que o compositor demonstrava interesse em conhecer profundamente a cultura afro-brasileira. Este interesse é declarado pelo compositor: “eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas que tinha que passar um tempo lá” (PEREIRA, 1984, p. 56), como já mencionado.

O acervo pessoal de Waldemar Henrique, doado ao Museu do Estado do Pará - MEP em 1995, pelo seu então tutor, Sebastião Godinho, além de revelar o perfil intelectual do compositor, pois em seu bojo encontram-se livros raros, com publicações do século XIX,

alguns estrangeiros e de edição limitada, outros que trazem exemplares autografados e com dedicatórias de personalidades da música nacional, como o historiador e musicólogo Vasco Mariz, Capiba, e o compositor Guerra Peixe (1914-1993), e outros que nos dão indícios do interesse do compositor pela cultura afro-brasileira. Um olhar mais atento à relação das obras deste acervo nos permite perceber um conjunto de obras, algumas delas igualmente raras, que nos demonstram o interesse do compositor pela cultura afro-brasileira, como veremos na tabela a seguir:

Quadro 1 – Acervo Bibliográfico - Coleção Waldemar Henrique

NOVE DANÇAS BRASILEIRAS PARA PIANO: maxixe, maracatu, lundu, samba, baião, cateretê, marcha carnavalesca, jongo e frevo: música de A. Theodoro Nogueira. São Paulo: Ricordi; [19--]. 28p.
ALMEIDA, Renato. Candomblé em cordel . Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1978.
ALVARENGA, Oneyda. Babassuê : discos FM.51. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950. 136p. (Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro, IV). (Autografado).
ANDRADE, Mario de. Danças dramáticas do Brasil . São Paulo: Martins Fontes, 1959.
AUGUSTO, Edyr. O Rei do Congo . [Belém]: [S.N],[198-]. 81p. (Autografado).
BOPP, Raul. Mironga e outros Poemas . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 144p. (Poesia Hoje, 22). (Autografado).
CARNEIRO, Edson. Candomblé da Bahia . Salvador: Museu do Estado/ Secretaria de Educação e Saúde. 1948. 148p. (Publicações do Museu do Estado).
DANTAS, Beatriz G. Taieira . Rio de Janeiro: MEC-DAC/FUNARTE, 1976. 32p.
DE LA FOSSE, Maurice. Los Negros . Barcelona: Labor, 1931. 97p. lixp. (Coleção Labor, 52. Seção VII: Geografia).
DETT, R. Nathaniel. The Dett collection of negro spirituals : Minneapolis: Schmitt, Hall & McCreary, c1936. (The H. & M. Auditorium Series, 13-16).
FERRETI, Sergio Figueiredo (Coord.). A Dança do lelê na cidade de Rosário, no Maranhão . São Luís: SIOGE, 1977. 72p.
FERRETI, Sergio Figueiredo (Coord.). Tambor de Crioula : ritual e espetáculo. São Luís: SIOGE, 1979. 155p.
FIGUEIREDO, Napoleão. A Coleção etnográfica africana do Museu Paraense Emílio Goeldi . Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989. 184p. (Coleção Eduardo Galvão).
LIMA, Fernando de Castro Pires de. A Chula . [S.I]: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Gabinete de Etnografia, 1962. 214p. (Coleção Cultura e Recreio).
NEGRO no Maranhão (O): bibliografia. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1978. 19p.
NEVES, Guilherme Santos. Ticumbi . Rio de Janeiro: MEC-DAC- FUNARTE, 1976. 22p. (Cadernos de Folclore, 12).
ODERICO, Nestor Cruz. Macumba : culturas africanas en el Brasil. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.237p.(Ensaio,16).
PEIXE, Guerra. Maracatus do Recife . São Paulo: Record, [195-]. 163p. (Autografado).
PEREIRA, Nunes. Sairé e o marabaixo : tradições da Amazônia. Rio de Janeiro: Ouvidor, [195]. 139p.

SILVIA, Elanir Gomes da. O Africanismo em batuque de Bruno de Menezes . Belém: Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo, 1984. 101p. (Autografado).
SILVIA, Marília T. Barbosa da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Filho de Ogum bexiguento . Rio de Janeiro: Funarte. 1980. 200p
SIMÕES, Augusto A. Cocos: folclore do nordeste: bumba choro, ô mana deix'eu I e eu vou, eu vou . João Pessoa: ISEM, 1965.
VIANNA, Hildegardes. A Bahia já foi assim: crônicas de costumes . Salvador: Itapuã, 1972. 227p. (Autografada).
VIEIRA FILHO, Domingos. Folclore do Maranhão: 1ª série . São Luís: SIOGE, 1976. 74p.

Fonte: Coleção Waldemar Henrique, SECULT, 2006.

O quadro 1 mostra algumas das leituras que o compositor fez de autores que se destacaram na investigação de temas voltados à cultura afro-brasileira, dentre eles: Edson Carneiro, que investigou o Candomblé baiano, Napoleão Figueiredo, que pesquisou a presença africana na Amazônia, além de outros que abordaram gêneros musicais e folclóricos que fazem referência à contribuição africana para a cultura brasileira.

O interesse pelo estudo das raízes afro-brasileiras levou Waldemar Henrique à Bahia em dois momentos na década de 30. O primeiro em 1937, quando foi em busca de temas do candomblé, e o segundo em 1939, quando o compositor intensifica seus estudos sobre o candomblé, o folclore baiano e a cultura afro-brasileira com Carlos Chiacchio, os irmãos José e Clarival Valladares, Silva Campos e com o pai-de-santo Joãozinho da Goméia, como já mencionado.

Como podemos verificar no catálogo de suas obras (em anexo), Waldemar Henrique parece intensificar sua produção de composição de obras voltadas à temática afro-brasileira a partir da década de 30, especialmente a partir de sua viagem até São Paulo, em 1935, quando conhece Mario de Andrade e outros artistas modernistas que também trabalharam a temática afro-brasileira em suas obras. Entre os modernistas que mais evidenciaram a presença do negro em suas obras e que se relacionaram com o compositor paraense neste período, podemos citar nomes como Lasar Segall, que produziu obras como: Menino com Lagartixas (1924), Mulata com Criança (1924), Mulato I (1924), Bananal (1927), Perfil de Zumira (1927) e Mãe Negra entre Casas (1930), entre outras; Tarsila do Amaral, com quem também manteve contato nesse período e que tem entre suas obras voltadas à representação de afrodescendentes quadros como A Negra (1923), Carnaval em Madureira (1924), Morro da favela (1924) e Vendedor de frutas (1925); Outro personagem importante nesse contexto foi o poeta Jorge de Lima, que Waldemar conheceu no Rio de Janeiro e com quem compõe uma de suas obras mais conhecidas “Essa negra Fulô”.

Entretanto, é um equívoco pensar que o interesse de Waldemar Henrique pela temática afro-brasileira só tenha surgido a partir de seu contato com Mario de Andrade e outros artistas modernistas do nordeste e sudeste brasileiro. As composições “Negro veio” (1931), “Alcova azul” (1932) e “Chorinho” (1932) já evidenciam o interesse do compositor em retratar em suas composições a temática afro-brasileira, e a trajetória do compositor aponta para seu relacionamento com artistas e intelectuais paraenses que abordaram a cultura afro-brasileira em suas produções, mesmo antes de sua viagem para a Bahia e a região sudeste.

Entre os intelectuais que, neste período, parecem ter influenciado o compositor a abordar a temática afro-brasileira, quando este ainda estava no Estado do Pará, podemos destacar o poeta Bruno de Menezes, que inclusive é o parceiro de Waldemar nas composições “Alcova Azul” e “Chorinho”, nesta última o texto é de autoria do poeta e abordam a presença de afrodescendentes na periferia da cidade de Belém e da atuação destes na produção musical da cidade, como podemos verificar no texto da composição:

CHORINHO

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 cavaquinho
 Horas inteiras aquele chorinho
 Acorda a rua adormecida
 E a música vai por esse mundão
 Que se chama saudade,
 Conduzindo três almas
 Demais brasileiras serenatando
 Os dedos amorosos,
 Nas cordas soluçantes,
 Cantam histórias,
 Consagram amantes
 Na paz da noite enluarada (SALLES, 2011, p. 96).

Bruno de Menezes teve papel relevante na produção literária paraense do início do século XX, especialmente durante o período de publicação da revista Belém Nova (1923 a 1929) (ROCHA apud REIS, 2006, p. 17). Belém Nova, revista lançada a 15 de setembro de 1923 e que marcou a época apontando novos rumos à literatura planicitária, era de idealização de Bruno e sob sua direção fez eco em nossa terra do movimento literário de vanguarda que empolgava o Brasil; seus companheiros de redação eram Edgar Franco, Alfredo de Souza e Manuel Malhado (REIS, 2012, p. 87). Nesta revista o poeta Bruno de Menezes expõe seus pensamentos e suas influências, abordando, entre outros temas, as festas religiosas e profanas

dos negros descendentes dos ex-escravos, moradores da periferia de Belém. O reflexo desse interesse pela cultura afro-brasileira irá aparecer anos mais tarde na obra “Batuque”, que o poeta publica em 1931, e que mostra seu profundo conhecimento do universo negro, da religiosidade, das festas, da culinária, do misticismo e dos sentimentos que permeavam a vida dos afrodescendentes.

É possível que o contato de Waldemar Henrique com o pensamento e as obras do poeta tenha influenciado a produção do compositor, pois a composição “Carimbó”, de 1932, que Sebastião Godinho nos apresenta no Livro Waldemar Henrique: só Deus sabe por que, escrita no ano seguinte à publicação do livro Batuque, apresenta em sua letra referências à cultura afro-brasileira, o que pode ser um reflexo da influência de Bruno de Menezes, neste momento, na obra do compositor:

CARIMBÓ

Noite vai alta...
 No céu todo estrelado
 Uma voz soluçante
 Enleia a solidão.
 Deixo a cidade,
 Me aproximo do sertão
 E vejo numa clareira
 Um bando de negros
 Em roda de uma fogueira
 Dançando batuques de banzo assim:
 “Bate bumbo de urucungo”
 “Olha urucungo bate bumb’eh”
 “Sinhá de Loanda
 Tem fé no cantar
 Me leva pra Umbanda
 Nas ondas do mar”
 Tem pena, tem pena, tem pena de mim,
 Sinhá de Loanda, oi!
 Tem pena de mim, Sinhá de Loanda,oi!
 Me pega, me solta, me torna a pegá, Sinhá de Loanda, oi!
 Me deixa dançar - Sinhá de Loanda, oi! (Manuscrito, musicado em 1932 apud GODINHO, 1989, p. 217).

Além do contato com Bruno de Menezes, Waldemar Henrique também frequentou o bairro do Umarizal no início do século XX. Neste período este bairro era considerado um bairro da periferia belenense e um reduto negro (SALLES, 2004, p. 27). Destas andanças pelo Umarizal o compositor assimilou melodias que eram cantadas por pessoas simples, geralmente afrodescendentes, que usavam músicas em suas atividades diárias e nas festas de santos organizadas pelas irmandades do bairro. Vicente Salles recorreu à memória musical de Waldemar Henrique para exemplificar o canto das taieiras, canto de trabalho das mulheres

negras no Pará, que povoavam a periferia de Belém no início do século XX, dizendo: “Dou-lhes a melodia da lembrança de Waldemar Henrique, que a transcreveu em 1958, a meu pedido (SALLES, 2004, p. 143)”. É possível que a música “A Negra da Tapioca”, pregão, que não consta no catálogo de obras de Waldemar publicado por Claver Filho e que só recentemente teve sua partitura publicada no livro Waldemar inédito e raro Henrique, porém sem a definição do ano de composição, possa pertencer a este período, e que seja mais um exemplo de obras do compositor que foram recolhidas de suas andanças pela periferia de Belém.

Os caminhos percorridos por Waldemar Henrique ao longo de sua vida o levaram a uma proximidade com as manifestações da cultura afro-brasileira. Em sua terra natal, a cidade de Belém, manteve uma relação muito próxima com o bairro do Umarizal, que como já foi dito, um bairro que no início do século XX era considerado um reduto negro, tendo, inclusive, participação significativa na Escola de Samba Quem são Eles? sendo autor do samba enredo da Escola no ano de 1974, além de desfilar pela Escola em algumas ocasiões, sendo o desfile do ano de 1984, quando foi homenageado, um dos mais memoráveis. Não podemos esquecer que tanto as escolas de samba como os terreiros onde são praticados os rituais das religiões de matriz africana sempre serviram para agrupar parte da população negra e irradiar sua cultura.

Waldemar Henrique ao sair de Belém e ir para o Rio de Janeiro, em 1933, estava mais uma vez se envolvendo com a cultura afro-brasileira, pois o Rio de Janeiro, no início do século XX, além de ser a maior cidade do Brasil, era também o ponto de convergência de milhares de negros que para lá se dirigiram após a abolição da escravatura, em 1888, à procura de emprego e melhores condições de trabalho. O reflexo desta migração gerou uma grande concentração de negros na capital carioca desde o final do século XIX até os dias de hoje.

A Bahia, o estado brasileiro que apresenta a maior concentração de negros e um dos principais centros de estudos sobre a cultura afro-brasileira também esteve presente na trajetória do compositor paraense, que, como vimos, chegou a ir para este Estado em dois momentos com o propósito de estudar o folclore da região e a religiosidade afro-brasileira, o que ocorreu logo após sua viagem para o Estado de São Paulo, onde manteve contato com artistas ligados ao movimento modernista.

O Censo de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, aponta os Estados do Pará, Maranhão, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo como Estados que apresentam maior concentração de negros e pardos. É interessante perceber que quando acompanhamos a trajetória do compositor, notamos que os locais por onde passou, seja como

residente (Pará e Rio de Janeiro), seja como viajante com o propósito de desenvolver estudos (Bahia, Maranhão, Minas Gerais e São Paulo), foram justamente aqueles que são indicados como os que congregam a maior população de pardos e negros do país, o que nos leva a considerar que esta proximidade com as manifestações da cultura afro-brasileira tenham, de alguma forma, despertado o interesse do compositor por esta temática e servido de inspiração para sua obra.

É interessante perceber a importância que a temática afro-brasileira passa a ter na obra de Waldemar Henrique e como ele dava preferência às músicas que tinham relação com a cultura afro-brasileira em seus principais recitais. Em 1948, no recital que fez em homenagem a Estella Marinho, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, um dos mais importantes de sua carreira, que inclusive lhe rendeu o convite para uma excursão à Europa no ano seguinte, consta entre as músicas apresentadas na programação, as obras: Abaluaiê, apresentada em sua primeira audição, No Jardim de Oeira, Virado do Zé doutor, Virado de Sá Emília e Boi Canarinho. Em 1955, na segunda excursão que o compositor empreendeu à Europa, desta vez fazendo dupla com Maria d’Aparecia, Waldemar além de fazer apresentações, grava seu primeiro LP na França pela gravadora Decca, tendo no repertório as músicas Abalogum, Abaluaiê, Boi-Bumbá e No jardim de Oeira. Em 1983, quando foi agraciado com a produção do disco Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia, pela Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo e pela FUNARTE, sendo responsável pela seleção do repertório a ser gravado, o compositor optou pelas seguintes composições: Sem Seu, No jardim de Oeira, Abalogum e Abaluaiê.

Assim posto, o estudo da obra de Waldemar Henrique e a pesquisa sobre a sua trajetória de vida nos revelam um pouco de seu perfil, o seu caráter pesquisador, de estudioso da cultura de seu povo e de seu profundo respeito pela contribuição dos negros para a cultura brasileira, pois ao buscar informações sobre os gêneros musicais e sobre as religiões brasileiras de matriz africana em seus principais centros de irradiação e ao se relacionar com pessoas que se tornaram referência para o estudo do negro na Amazônia e no Brasil, teve condição de produzir obras que demonstram um profundo respeito à contribuição do negro para a cultura brasileira, estando, portanto, livre das visões estereotipadas e racistas sobre o negro e a cultura afro-brasileira que alguns compositores e intelectuais de sua época acabaram por reproduzir.

2 A REPRESENTAÇÃO AFRO-BRASILEIRA NAS COMPOSIÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE

No final do século XIX começaram a surgir no Brasil obras dedicadas à investigação do negro e a sua contribuição na formação da cultura brasileira. Foi neste período que o médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) publicou seus primeiros estudos sobre a população negra na Bahia, ainda que suas produções se apresentassem carregadas de preconceitos, refletindo o pensamento da época, mesmo após a abolição da escravatura em 1888. Seus estudos deram o pontapé inicial para a investigação da presença do negro na cultura brasileira. Ao lado de Nina Rodrigues, neste pioneirismo dos estudos africanistas, estava Manuel Raimundo Querino (1851-1923), um intelectual afrodescendente, aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, que escreveu vários artigos, entre eles: “A raça africana e seus costumes na Bahia” (1916) e “O colono preto como fator da civilização brasileira” (1918), com uma visão distinta das idéias de Nina Rodrigues, apresentando uma abordagem mais sensata e judiciosa acerca do desempenho e da contribuição do negro para a história brasileira, uma nova abordagem sobre a contribuição do negro para a formação da cultura brasileira (RAMOS, 2007).

No início do século XX uma significativa produção de estudos sobre o negro no Brasil pode ser observada, especialmente na década de 1930, período de grande produção de estudos sobre o negro e a contribuição africana para a formação racial e cultural do Brasil. Entre os intelectuais que mais se destacaram neste período estão o médico alagoano Arthur Ramos (1903-1949), que escreveu obras como: “Negro Brasileiro: etnografia religiosa” (1934), “O folclore negro do Brasil” (1935), “As culturas negras no novo mundo” (1937), “O negro na civilização brasileira” (1939), “Cultura negra no Brasil” (1942) e “Introdução à antropologia brasileira” (1942). Neste período, Gilberto de Mello Freyre (1900-1987), outra importante referência para o estudo do negro no Brasil, embora contestado em virtude de sua visão romântica sobre a relação entre brancos e negros, publica “Casa-grande & Senzala” (1933), obra que aborda as relações étnicas e os traços de convivência entre senhores e escravos, brancos e pretos, na composição da sociedade brasileira. Gilberto Freire e Édson Carneiro (1912-1972) foram os idealizadores do “I Congresso Afro-brasileiro” que aconteceu em Recife, em novembro de 1934, com a participação inclusive de Mário de Andrade.

Édson Carneiro e Aidano do Couto Ferraz (1914-1985), em 1937, promoveram o “II Congresso Afro-brasileiro”, na Bahia. Édson Carneiro é o autor das obras “Religiões Negras”

(1936), “Negros Bantos” (1937), “Quilombo dos Palmares” (1947) e “Candomblé da Bahia” (1948), que muito contribuíram para o conhecimento das religiões de matriz africana, especialmente o Candomblé. Édson também teve participação na organização do “Congresso Negro Brasileiro”, juntamente com Abdias do Nascimento (1914-2011) e Guerreiro Ramos (1915-1982), realizado no Rio de Janeiro, em 1940 (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2014, p. 170).

Nas duas décadas seguintes, 40 e 50, também foram publicadas obras relevantes sobre o negro que contribuíram para uma nova visão da realidade vivida pelos afrodescendentes no Brasil. Para citar alguns: Luis Viana Filho (1908-1990), autor de “O negro na Bahia” (1946); Luis Aguiar Costa Pinto (1920-2002), autor de “O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança” (1952); Clovis Moura (1925-2003) com “Rebeliões na senzala” (1959), que pela primeira vez trata de forma sistematizada dos movimentos de revolta dos negros escravos no Brasil, são algumas das obras deste período. Nesses anos surgiram dois nomes que são referência sobre o estudo do negro no Brasil, o sociólogo paulista Florestan Fernandes (1920-1995) e o fotógrafo francês Pierre Edouard Leopold Verger (1902-1996). Fernandes escreveu “Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo” (1955), abordando a maneira como a estrutura social brasileira bloqueava o acesso dos negros à cidadania plena. Verger escreveu “Notes sur le Cult des Orisa et Vodun” (1957), um dos mais completos trabalhos sobre as religiões africanas no Brasil (OLIVEIRA, 1976, p. 114).

Na música é possível perceber o interesse de compositores brasileiros pela cultura negra no final do século XIX e início do século XX. Os ritmos e coreografias, os instrumentos musicais, a religiosidade, as danças dramáticas, a percussão dos tambores, os candomblés, as macumbas, os maracatus, as danças de congo, lundu, o batuque, o jongo, o samba chamaram a atenção desses compositores. A música era uma das poucas diversões que os senhores de escravos permitiam aos negros na época da escravidão, e nela os negros extravasavam suas penas e seu sofrimento (MARIZ, 1997, p. 30).

O músico campineiro Carlos Gomes (1836-1896) foi um dos primeiros compositores brasileiros a utilizar temas folclóricos nacionais ligados à cultura negra e/ou afro-brasileira em suas composições, como podemos observar na quadrilha “Quilombo”, uma peça para concerto, e na composição “A Cayamba”, dança de negros, ambas compostas para piano, no ano de 1857 (idem, p. 33).

Na segunda metade do século XIX importantes compositores brasileiros aproveitaram temas folclóricos de provável origem africana em suas composições para orquestras. O

compositor paulista Alexandre Levy (1864-1892) compôs a “Suite Brasileira” para orquestra sinfônica, no qual o 4º movimento é denominado Samba. O cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) compôs “Batuque”, da Série Brasileira para orquestra, em 1891, quando tinha apenas 27 anos de idade (Idem, p. 34).

Contudo, na música, assim como ocorreu na produção literária, é a partir do início do século XX que se observa uma maior produção voltada para a temática negra. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ainda jovem, compõe, em 1914, uma suite para piano solo intitulada “Danças Africanas” – Farrapos, Kankikis e Kankukus, que dois anos depois instrumentou. Em 1919 realizou seus primeiros estudos de canções afro-brasileiras em “As Canções Típicas Brasileiras”, série da qual constam as canções “Xangô”, com texto africano e ritmica poderosa, e “Estrela é Lua Nova” (idem, p. 38). Entretanto, foram os compositores da segunda geração nacionalista que melhor expressaram a cultura negra em música. Francisco Mignone (1897-1986), em 1921, compôs a obra “Congada”, sua primeira composição com temática afro e, posteriormente, “Maracatu do Chico Rei” (1929), o poema sinfônico “Batucagé” (1935), em que o compositor procurou reproduzir a dança como descrita por Artur Ramos e, “Babaloxá”, composição com texto de João do Rio (1881-1921), que descreve cenas de iniciação do candomblé. No gênero canções, Mignone produziu obras como “Dona Janaína”, letra de Manuel Bandeira, um estudo do folclore africano no Brasil e “Assombração”, “Canto de negros”, “Quizomba”, “Canção das Mães Pretas” e “Cântico de Obaluaiê” (idem, p. 35).

Luciano Gallet (1893-1931), folclorista, falecido precocemente, compôs “Suite sobre temas Negro-Brasileiros” (1929) para piano, flauta, oboé, clarinete e fagote, dividida em três partes – Macumba, Acalanto e Jongo e, a canção “Canto de Xangô”. Outro compositor importante neste contexto foi o carioca Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), que compôs o Batuque, da “Suíte O Reisado do Pastoreio”, uma das obras orquestrais mais aplaudidas no Brasil e no exterior. Compôs, também, uma peça para piano denominada “Jongo”. Gallet, assim como Waldemar Henrique, escreveu uma canção sobre o poema de Jorge de Lima, “Essa negra Fulô”, porém sem o mesmo sucesso do compositor paraense.

Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor da terceira geração nacionalista, escreveu “Dança Negra”, inicialmente para piano solo, mas logo depois de orquestrada, frequentemente executada em concertos de orquestras brasileiras e diversas canções inspiradas na temática afro-brasileira – “Sai Aruê”, “Poemas da Negra”, “3 Poemas Afro-Brasileiros”, “Dengues da Mulata Desinteressada” e assim como Mignone, “Dona Janaína” (idem, p. 38-9).

Outros compositores que produziram canções sobre essa temática merecem destaque, entre eles, o alagoano Hekel Tavares (1896-1969), que compôs as obras “Bahia”, “Mamãe

Preta”, “Maracatus”, “Banzo”, “Oração do Guerreiro” e o “Funeral do Rei Nagô”, esta última, peça obrigatória do repertório dos baixos, com uma cadência grave final. Os paraenses: Jaime Ovalle (1894-1955) – que compôs “Xangô”, “Berimbau” e os três pontos de santo “Chiriô”, “Aruanda” e “Estrela do Mar”, e Gentil Puget (1912-1949) – que compôs “Meu santo chegô”, “Cantiga dos negros Cativos”, “Pai João”, “Banzo de negro”, “Navio negreiro”, “Macumba”, “Cantiga de Mãe Preta”, “Eh nêgo véio”, “Nêga dengosa” e “Sinhá”, compõem este grupo.

Vale mencionar ainda o compositor paraibano José Siqueira (1907-1985), com composições para orquestra e canções utilizando temas afro-brasileiros – “Macumba do Pai Zuzé”, “O Rei é Oxalá”, com texto de Jorge de Lima, e uma série de “Cantos espirituais dos negros no Brasil” (idem, p. 39).

É neste cenário que encontramos Waldemar Henrique, com uma série de composições cujo tema inspirador foi o negro e a cultura afro-brasileira, especialmente na década de 1930, acompanhando as produções de músicos e intelectuais que investigaram e produziam obras sobre e/ou inspiradas pelo negro e pela cultura afro-brasileira. É interessante mencionar, por exemplo, que as composições de Waldemar Henrique inspiradas pela religiosidade afro-brasileira, notadamente o candomblé, sejam mais frequentes a partir do ano de 1937, ano em que foi realizado na Bahia o Segundo Congresso Afro-brasileiro, com atuação significativa de um dos mais importantes pesquisadores das religiões brasileiras de matriz africanas, o escritor Edson Carneiro, além de outras autoridades nesta área. Ao averiguarmos a vida de Waldemar Henrique neste ano, constatamos que o compositor viaja à Bahia com o objetivo de estudar as religiões de matriz africana, como declara em entrevista ao jornalista João Carlos Pereira.

É importante perceber o reflexo destes pensamentos na obra de Waldemar Henrique. No dizer de Sergio Bittencourt-Sampaio (2014, p. 165):

A música como manifestação social inexistente desvinculada do momento histórico. Nela, encontramos todo um reflexo de condições que agiram sobre as artes, as letras, o pensamento científico, resultado da organização político-social de determinada época.

O estudo da presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique é relevante porque nos permite investigar uma das fontes de inspiração da obra do compositor – a cultura afro-brasileira, que aparece em algumas de suas composições e em seus repertórios executados em diversas ocasiões, algumas delas memoráveis, como já mencionado neste trabalho.

As composições de Waldemar Henrique que apresentam temas voltados à cultura afro-brasileira são bastante variadas. Estas composições estão relacionadas à representação do negro na sociedade brasileira; às danças e gêneros musicais criados, provavelmente, a partir de danças e ritmos trazidos pelos Africanos, ou gêneros europeus modificados pelos negros; e às harmonizações de temas ligados a liturgia das religiões de matriz africana, como podemos observar no catálogo de suas obras (em anexo).

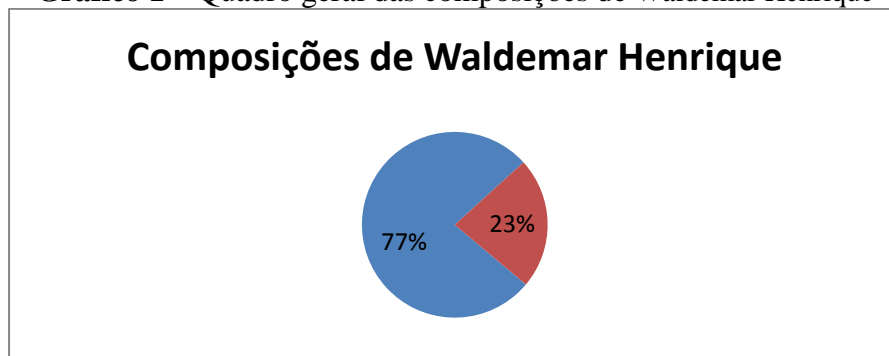
O catálogo de obras de Waldemar Henrique é constituído de 210 obras que o compositor produziu ao longo de seus 90 anos de existência. Vejamos a tabela 1 e o gráfico 1 a seguir:

Tabela 1 – Composições de Waldemar Henrique

COMPOSIÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE	
Temas diversos	162
Temas voltados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira	48
Total	210

Fonte: Próprio autor, 2016.

Gráfico 1 – Quadro geral das composições de Waldemar Henrique



Fonte: Próprio autor, 2016.

Segundo o catálogo de obras publicado por Claver Filho (1978), 77% do total das composições de Waldemar Henrique estão relacionadas com temas diversos, entre eles, as lendas amazônicas e, 23% destas composições estão relacionadas com temas que fazem referência ao negro e/ou à cultura afro-brasileira.

Se observarmos a relação das obras de Waldemar Henrique apresentadas no catálogo em anexo e separarmos as obras que apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, obteremos a seguinte relação:

Quadro 2 – Obras que fazem referência ao negro e/ou a cultura afro-brasileira.

TEMA	GÊNERO
Nego Véio (1931)	Canção
Carimbó (1932)	Carimbó
Chorinho (1932)	Choro
Tem pena da Nega (1933)	Batuque Amazônico
Boi-Bumbá (1934)	Batuque Amazônico
Boi Tunga (1934)	Coco
Jongo da Marambaia (1934)	Jongo
Mamãe Preta (1934)	Canção
Min Orixá Xangô (1934)	Louvação
O que ôro não arruma (1934)	Cantiga
Coco de usina (1935)	Coco
Essa Negra Fulô (1935)	Canção
João Cambuete (1935)	Acalanto
Lavadeira da Queimada (1935)	Chula
Na fazenda Jutlândia (1935)	Chula
Rema Remundo (1935)	Chula
Caetano d' Angola (1936)
Cena de Congo (1936)	Suíte Dramática
Coco Peneruê (1936)	Batuque
Macumba (1936)	Batuque-canção
Mãe Catirina (1936)	Canção
Mãe do terreiro (1936)	Evocação- maracatu
Meu boi vai-se embora (1936)	Canção-batuque
Nau da Bahia (1936)	Canção
Yan-san (1937)	Ponto Ritual
Hei de Seguir teus passos (1938)	Maracatu
Carnaval Carioca (1939)	Samba Estilizado
Maracatu (1939)	Invocação
A Negra da Tapioca (1939)	Pregão
Oração ao negrinho do pastoreio (1943)	Canção
Olere-ô (1944)	Macumba
Yayá da Bahia (1944)	Chula
Conga (1946)	Conga
Lavagem do Bonfim (1946)	Canção
Lundu (1947)	Bailado
Rumba (1947)	Rumba
Abaluaiê (1948)	Ponto Ritual
Boi Canarinho (1948)	Chula
No jardim de Oeira (1948)	Ponto Ritual
Sem Seu (1952)	Ponto Ritual
Abalogum (1954)	Ponto Ritual
Lundu da Negrinha (1958)	Lundu
Abaluaiê-cô (1960)	Ponto Ritual
Jongo Jongo Longo (1960)	Cantiga
Menino, Quem foi teu mestre? (1960)	Capoeira
Canto de Obá (1965)	Ponto Ritual
Tema da Nega N°02 (1968)	Música p/ filme
O Coronel de Macambira (1972)	Bumba-meu-boi

Fonte: Catálogo de Obras, 2016 (Em anexo).

Com base na análise do catálogo de obras de Waldemar Henrique apresentamos uma possibilidade de classificação para as obras do compositor paraense que apresentam relação com o negro e/ou a cultura afro-brasileira, pois consideramos que o número de composições de Waldemar Henrique que apresentam relação com a cultura afro-brasileira seja bem maior que o sugerido por José Claver Filho.

Claver Filho (1978, p. 84), na tentativa de classificar a obra de Waldemar Henrique em séries, embora admita que a série “mais famosa e melhor definida é a das Lendas Amazônicas”, classifica parte das obras do compositor paraense como: “Folclore Negro - 3 pontos rituais (No jardim de Oeira, Sem Seu e Abalogum), Olero-ô, Abaluaiê, Maracatu, Mãe do terreiro, Min orixá Xangô, Negro véio, Abaluaiê-co, Macumba, Yan-san”.

Na classificação de Claver Filho, percebemos que as 12 obras classificadas como “Folclore Negro” se limitam, em sua maioria, às obras ligadas às entidades e rituais da liturgia das religiões de matriz africana. Este autor desconsidera o fato de que muitas das composições de Waldemar Henrique trazem como tema gêneros musicais que, como mostraremos mais adiante, tem sua origem ligada a história dos negros e todo o seu processo de resistência cultural.

Assim, baseado nas pesquisas realizadas, considerando as obras de Waldemar Henrique que apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, propomos que estas podem ser divididas em três grupos, de acordo com o tema das composições:

- I. Obras diversas relacionadas ao negro e a cultura afro-brasileira;
- II. Obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de influência afro-brasileira;
- III. Obras com temas relacionados à religiosidade afro-brasileira.

2.1 OBRAS RELACIONADAS AO NEGRO E/OU À CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Quadro 3 – Obras relacionadas ao negro e/ou à afro-brasileira

TEMA	GÊNERO
A Negra da Tapioca (1939)	Pregão
Caetano d' Angola (1936)
Carnaval Carioca (1939)	Samba Estilizado
Cena de Congo (1936)	Suíte Dramática

Coronel de macambira (1972)	Bumba-meu-boi
Essa Negra Fulô (1935)	Canção
Hei de seguir teus passos (1938)	Maracatu
Lavadeira da Queimada (1935)	Chula
Lavagem do Bonfim (1946)	Canção
Mãe Catirina (1936)	Canção
Mãe de terreiro (1936)	Evocação- maracatu
Mãe Preta (1934)	Canção
Menino, Quem foi teu mestre?(1960)	Capoeira
Nau da Bahia (1936)	Canção
Negra dengosa (193?)	Canção
Nego Véio (1931)	Canção
Oração do negrinho do pastoreio (1943)	Canção
Rema Remundo (1935)	Chula
Tem pena da Nega (1968)	Música p/ filme

Fonte: Catálogo de Obras, 2016 (em anexo).

Neste grupo foram relacionadas músicas cujo tema fazem referência ao negro e/ou a cultura afro-brasileira. São obras que trazem nos textos representações diversas do negro na sociedade brasileira, assinalando a preocupação do compositor paraense em descrever o negro e sua presença na sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX na Amazônia e no Brasil. No léxico usado por Waldemar Henrique nota-se a preferência na utilização das expressões “negro” e/ou “negra”, usadas na maioria das músicas, demonstrando um cuidado na representação da população de descendência africana, em uma busca de não reproduzir o pensamento racista e excludente que fez com que muitos artistas e intelectuais brasileiros de sua época ao representarem o negro usassem as expressões: mulato, pardo, povoadores de cor, preto mulato, escravo ou escravo da nação, expressões que segundo Santos (2009, p. 132):

Serve para dispersar e desviar a atenção do problema mais importante que a perpetuação de palavras estereotipadas ao longo do tempo, representativas de um preconceito racial contra os negros, passando a ser um reflexo de uma política segregacionista mantida pela Igreja Católica e pela nobreza do século XVI a início do XIX.

Porém, embora Waldemar Henrique tenha buscado representar de forma digna o negro e as populações afrodescendentes, tendo inclusive demonstrado respeito a esta parcela da população brasileira, como podemos observar no capítulo anterior, em que relatamos a viagem do compositor até a cidade de Salvador, no ano de 1937, com o objetivo de estudar as religiões de matriz africana, evitando assim, ter uma visão preconceituosa e estereotipada da cultura afro-brasileira, mesmo assim, é possível percebermos alguns estigmas que acabam por refletir o quanto a igualdade étnica na cultura brasileira não é uma realidade plena. Nos textos das composições de Waldemar Henrique, assim como nas de outros compositores do início do século XX, o negro aparece associado ao trabalho e ao banzo, como podemos observar em composições como “Hei de seguir teus passos”, um maracatu composto em 1938:

HEI DE SEGUIR TEUS PASSOS

Lelê virou, virou,
 Lelê torna a virar (x2)
 Saia meu povo, dê lugar,
 Lelê virou, torna a virar,
 Olha a calunga, vai passar
 Eu hei de seguir teus passos seja onde for...
 Saia meu povo, dê lugar,
 Lelê virou, torna a virar,
 Olha a calunga, vai passar.
 Eh uah!
 Toda essa gente quer me ver dançar,
 Toda essa gente quer me ver dançar.
 Ginga dum lado, gíngá d'outro,
 Faz onda do mar,
 Estanca o pé, balance o corpo,
 Deixa o povo olhar. (x2)
 Maracatu, meu tesouro perdi,
 De Luanda me esqueci,
 Agora meu encanto,
 Neste mundo és tu.
 Maracatu,
 Meu reinado se acabou,
 Gangazamba o mar levou,
 Agora minha história
 Só quem sabe és tu.
 Lelê, virou, virou,
 Lelê torna a virar (x2)
 Saia meu povo, dê lugar,
 Lelê virou, torna a virar,
 Olha a calunga, vai passar
 Eu hei de seguir teus passos seja onde for
 Saia meu povo, dê lugar,
 Lelê virou, torna a virar,
 Olha a calunga, vai passar.
 Eh uah!
 Toda essa gente quer nos ver dançar,
 Toda essa gente quer me ver dançar.
 Ginga dum lado, gíngá d'outro,
 Faz onda do mar,

Estanca um pé, balança o corpo,
 Deixa o povo olhar. (x2)
 Maracatu, pelos mares andei,
 Fiz muamba e cheguei,
 Acesa a bumba mestre de maracatu.
 Maracatu, hoje velho, desprezado,
 Já não sirvo mais pra mais nada,
 Mas hei de seguir o meu maracatu.
 Lelê virou, virou,
 Lelê torna a virar (x5)

O texto desta composição apresenta na primeira parte ou parte A, um andamento alegre e parece ensinar os passos do maracatu e, na segunda ou parte B, mostra o lamento de um negro velho e cansado que tem apenas na memória as lembranças de sua terra e que procura manter viva sua história através do maracatu.

A imagem da mulher neste contexto, em geral, está associada a dócil mãe-preta, a sensualidade, beleza e ambição e ao trabalho doméstico e ao da vendedora ambulante, como podemos observar na composição “Mamã Preta”, canção composta em 1934, com poema de Paulo McDowell:

MAMÃI PRETA

Mamã Preta de tão velha
 Tem cabelos côr de neve...
 Mamã Preta era querida
 De Dom Pedro imperador...
 Mamã Preta quando quer,
 Conta e Descreve
 Mil romances de engenho,
 E segrêdos de amor...

Mamã Preta de tão velha
 Tem cabelos côr de neve...
 Mamã Preta adormeceu
 Gente grande do Brasil!
 Mamã Preta quando quer
 Conta e descreve
 Nossos campos verdejantes,
 Êsse céu primaveril...

Mamã Preta, Mamã Preta,
 Fiquei triste, tão sozinha...
 Vivo assim nem sei porquê...

Mamã Preta, Mamã Preta,
 Eu lembro aquele tempo...
 - Gosto tanto de você!

Mamã Preta de Tão velha
 Tem cabelos côr de neve...
 Mamã Preta inda se lembra
 Da finada escravidão...
 Mamã Preta quando quer

Conta e descreve
A Princesa Izabel,
De tão grande coração...

Mamã Preta de tão velha
Tem cabelos côm de neve...
Mamã Preta tem orgulho
Desta raça varonil!
Mamã Preta quando quer
Conta e descreve
Mexericos do palácio...
Sabe histórias do Brasil! (SALLES, 2011, p. 163).

O texto acima apresenta a figura da mulher negra na condição de escrava até o século XIX, antes da abolição (1888), quando as mulheres negras eram obrigadas a cuidar dos filhos dos senhores brancos. Essas mulheres, chamadas amas de leite, eram obrigadas a priorizar a cria da casa-grande, muitas vezes deixando de nutrir seus próprios filhos. Porém, nesta composição, especialmente no trecho final que diz “Mamã Preta tem orgulho desta raça varonil!”, o autor do poema parece reproduzir o pensamento dos intelectuais do início do século XX, apresentando uma visão romântica da relação entre brancos e negros na formação do povo brasileiro, como a apresentada por Gilberto Freire em seu livro “Casa-grande & Senzala” (1933), uma visão romântica ao falar da relação entre brancos e negros como uma relação harmoniosa. Em “Mamã Preta”, a personagem lembra do passado como belo e idealizado sem o sofrimento com as desigualdades que o sistema lhe impôs. Temos nesta composição de Waldemar Henrique a representação do mito da Mãe Preta que preconizava a adoção das crianças brancas como seus filhos e a gratidão pela “bondade” do senhor (GILIOLI, 2009, p. 51).

Em “Essa negra Fulô”, composta em 1935, com poema de Jorge de Lima, os versos apresentam uma representação mais tradicional da mulher negra na condição de escrava, como um ser submisso. A cena retrata o ambiente da escravidão e narra a história de uma negra que trabalha em uma casa e que ao ser acusada de roubo é submetida aos castigos comuns para a reparação do delito, sendo açoitada pelo feitor, despertando o desejo sexual do senhor que observava a aplicação do castigo:

ESSA NEGRA FULÔ

Ora se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo...)
 No banguê dum meu avô
 Uma negra bonitinha,
 Chamada Negra Fulô.
 Essa Negra Fulô! (Bis)

Ó Fulô, ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá)
 Vai forrar a minha cama,
 Pentear os meus cabelos
 Vem ajudar a tirar
 A minha roupa, Fulô!
 Essa Negra Fulô!

Essa Negra Fulô
 Ficou logo prá mucama
 Prá vigiar a Sinhá
 Prá engomar pro Sinhô...
 Essa Negra Fulô! (Bis)

Ó Fulô...Ó Fulô
 (Era a fala da Sinhá)
 Vem me ajudar, ó Fulô.
 Vem abanar o meu corpo,
 Qu'eu estou suada, Fulô,
 Vem coçar minha coceira,
 Vem me catar cafuné,

Vem balançar minha rede,
 Vem...
 Me contar uma história
 Qu'eu estou com sono, Fulô.
 Essa Negra Fulô!

“Era um dia uma princesa
 Que vivia num castelo
 Que pi'ssuia um vestido
 Com os peixinhos do má.
 Entrou na perna dum pinto
 O Reizinho me mandou
 Que vos contasse mais cinco”
 Essa negra Fulô!

Ó Fulô, ó Fulô!
 Vai botar pra dormir
 Esses meninos, Fulô...
 Minha mãe me pentiou,
 Minha madastra m' enterrou
 Pelos figos da figueira
 Que o sabiá beliscou...”
 Essa Negra Fulô!(Bis)

Ó Fulô, ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá
 Chamando a Negra Fulô)
 Cadê meu frasco de cheiro
 Que teu Sinhô me mandou
 Ah, foi você que roubou...
 Ah, foi você que roubou.

Essa Negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra
 Levar couro do feitor
 A negra tirou a roupa
 O Sinhô disse: Fulô!
 A vista s'escureceu
 Que nem a Negra Fulô!
 Essa Negra Fulô!(Bis)

Ó Fulô... Ó Fulô
 Cadê meu lenço de rendas?
 Cadê meu brache, meu cinto?
 Cadê meu terço de ouro
 Que teu Sinhô me mandou?
 Ah! Foi você que roubou
 Ah! Foi você que roubou
 Essa Negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar,
 Sozinho, a Negra Fulô
 A negra tirou a saia
 E tirou o cabeção.
 De dentro dele pulou
 Nuinha, a Negra Fulô.
 Essa Negra Fulô!(Bis)

Ó Fulô, ó Fulô!
 Cadê, cadê teu Sinhô
 Que Nosso Senhor me mandou?
 Ah, foi você que roubou.
 Foi você, Negra Fulô.
 Essa Negra Fulô! (SALLES, 2011, p. 129)

Sobre esta obra Sérgio Bittencourt-Sampaio tece as seguintes considerações:

De encontro à imagem da escrava bondosa, essa Negra Fulô, baseada no poema de Jorge de Lima, evoca uma cativa acusada pela senhora de se apoderar do frasco de cheiro, terço de ouro, lenço de renda, cinto e broche da senhora branca. A punição para o furto era ser açoitada pelo senhor. Ao ficar nuinha, a condição implicou, de maneira ambivalente, castigo e sedução, e terminou por deslumbrar aquele que deveria desferir os golpes, acabando por ceder aos encantos da escrava. Mais um item “roubado” à sinhá (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2014, p. 188).

Na letra de “Essa Negra Fulô”, vale comentar o fato de que Waldemar Henrique identifica a negra pelo nome Fulô. Uma atitude que não era comum por parte dos compositores e artistas do início do século XX, como nos adverte Gilioli (2009, p. 43): “Enquanto que homens e mulheres brancas apareciam indicados por seus nomes, muito raramente negros e indígenas eram personalizados. Com isso eram tratados como um mero coletivo, como se não merecessem ser qualificados como indivíduos”.

Na obra “A Negra da Tapioca”, um pregão recolhido por Waldemar Henrique, provavelmente no início da década de 1930, a narrativa lembra certas aquarelas de Jean-

Baptiste Debret (1688-1848) de escravas de ganho que passavam o dia nas ruas vendendo frutos e doces. A pintora paraense Antonieta Feio, em sua pintura “Vendedora de Cheiro” (c. 1947), também fez referência a estas vendedoras anônimas que povoavam as ruas de Belém, na primeira metade do século XX (FERNANDES, 2013, p. 79). A mulher negra é apresentada em uma atividade comercial, trabalhando como ambulante, muito provavelmente após o período da escravatura, porém, continua muito próximo das tarefas realizadas pela população negra, trabalhos braçais, domésticos e informais, neste caso específico na atividade de vendedora ambulante:

A NEGRA DA TAPIOCA

Olha a tapioca quentinha, quem quer?
 Ceia melhor não há
 Tapioca quentinha e cheirosa
 Como o corpo de Yayá
 Como o corpo de Yayá

Compre ioiô
 Tenha piedade da negra
 Leve ioiô
 Tá bom
 Tá quentinha

A noite chega depressa
 E eu tenho medo meu bem
 Volto sozinha pra casa
 Não tenho ninguém
 Olha a tapioca...
 Tapioca quentinha... (CD Waldemar inédito e raro Henrique II)

Waldemar Henrique, influenciado pelos valores de seu tempo, ainda que tentando quebrá-los, e conseguindo em parte, tende a uma apropriação formal da cultura negra.

É necessário esclarecer que a postura de Waldemar Henrique, que em alguns momentos parece reforçar ideologias preconceituosas ao retratar o negro, não era necessariamente consciente, sendo que a mentalidade social discriminatória e recém-saída da escravidão representava uma barreira severa que dificultava qualquer tentativa de perceber e superar essa visão, assim como em muitos compositores de sua época.

2.2 OBRAS RELACIONADAS AOS GÊNEROS MUSICAIS E/OU DANÇAS DE INFLUÊNCIA AFRO-BRASILEIRA

Quadro 4 – Obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de influência afro-brasileira.

TEMA	GÊNERO
Boi-Bumbá (1934)	Batuque Amazônico
Boi Canarinho (1948)	Chula
Boi Tunga (1934)	Coco
Coco de Usina (1935)	Coco
Coco Peneruê (1936)	Batuque
Conga (1946)	Conga
Jongo Jongo Longo (1960)	Cantiga
Jongo da Marambaia (1934)	Jongo
Lundu (1947)	Bailado
Lundu da Negrinha (1958)	Lundu
Maracatu (1939)	Invocação
Meu boi vai-se embora (1936)	Canção-Batuque
Rumba (1947)	Rumba

Fonte: Catálogo de Obras, 2016 (em anexo).

Neste grupo foram relacionadas músicas cujos temas fazem referência aos gêneros musicais e/ou danças de influência afro-brasileira. Entre os gêneros mais comuns temos: o Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá; o Coco; o Jongo e o Lundu. O Boi-bumbá é um folguedo popular ou uma dança dramática, como classificou Mario de Andrade, que especialmente no extremo norte do país, do Piauí ao Amazonas, é representada no mês de junho, por ocasião das festas dedicadas a São João (SALLES, 2004, p. 194). O Bumba-meu-boi ou Boi-bumbá é herança do negro e surgiu ainda no período da escravidão no Brasil. É um folguedo encontrado em todas as regiões do Brasil, com múltiplas características locais. Sua faixa de maior incidência estende-se do Amazonas a Bahia, sendo o Maranhão um dos locais de maior incidência. Até o Maranhão conserva o nome de Bumba-meu-boi. Ao transpor as fronteiras do Pará, isto é, ao adentrar a Amazônia, recebe o nome de Boi-Bumbá (idem, p. 195). Na obra do compositor paraense podemos relacionar quatro músicas que trazem em seu tema referência a

esta dança dramática – “Boi-bumbá” (1934), “Boi Tunga” (1934), “Meu boi vai-se embora” (1936) e “Boi Canarinho” (1948).

O Coko, manifestação musical típica do nordeste brasileiro, também é um gênero musical que surge na época da escravidão, no século XVII, como canto de trabalho ligado à extração do fruto homônimo, e era praticado pelos escravos nas senzalas e nos quilombos (PIMENTEL, 1978, p. 8). A presença da cultura negra neste gênero se revela na dança, nos instrumentos de percussão, no ritmo e no canto estruturado em pergunta e resposta. Waldemar Henrique faz referência a este gênero no tema de duas de suas composições: “Coko de usina” (1935) e “Coko Peneruê” (1936).

O Jongo, denominação que Waldemar Henrique também utiliza em suas composições, é uma dança de origem africana que surge a partir da chegada ao Brasil dos primeiros negros, na condição de escravos. Vicente Salles descreve o Jongo como “Dança de origem africana, espécie de samba. Mais comum na região sudeste do país, principalmente nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, sul de Minas Gerais e Espírito Santo” (SALLES, 2003, p. 159). Entre as músicas de Waldemar que fazem referência ao Jongo temos “Jongo da Marambaia” (1934) e “Jongo Jongo longo” (1960).

O Lundu, espécie de dança e canto comum em todo o Brasil, desde o século XVIII, é derivado das rodas de batuque dos negros africanos (TINHORÃO, 2013, p. 57). A descrição da dança do Lundu, cuja referência mais antiga usando este termo é de 1780, deixou sempre claro que seu ritmo de acompanhamento era o da percussão dos batuques dos negros (idem, p. 62). A presença deste gênero na Amazônia e sua relação com a cultura dos negros foi registrado por viajantes que por aqui passaram no início do século XIX, como o alemão Von Martius, que aqui esteve no ano de 1820, e que após registrar que os mulatos de Belém se entregavam ao prazer da música, do jogo e da dança com a mesma “leviandade” de seus congêneres do Sul, estabeleceu essa relação ao notar a agitação provocada pelo lundu ou o batuque, no comportamento dos negros da Amazônia (idem, p. 65). O Lundu é usado por Waldemar Henrique em duas de suas composições; a primeira em 1947, onde o compositor intitula uma música simplesmente de “Lundu” e, a segunda, em 1958, intitulada de “Lundu da Negrinha”.

O Maracatu, dança folclórica de origem afro-brasileira, típica do Estado de Pernambuco, é uma dança de cortejo associada aos reis do Congo. Segundo Gilberto Freyre: “O maracatu é uma dança aparentemente recreativa e até carnavalesca que, nos seus significados mais íntimos, representa toda uma complexa infiltração africana na religiosidade brasileira” (FREYRE, 1976, p. 10).

Waldemar Henrique utiliza a denominação de maracatu para sua composição do ano de 1939, que Claver Filho classifica como do gênero Invocação, e apresenta versos de Deolindo Tavares (CLAVER FILHO, 1978, p. 110).

Além dos gêneros e das danças já mencionadas, Waldemar Henrique utilizou na denominação de suas composições outros gêneros que embora apresentem divergências quanto a sua origem afrodescendente, tiveram grande contribuição dos negros em seu processo de consolidação como o “Carimbó”, uma composição que leva o título de uma dança do folclore paraense, composta no ano de 1932 e “Chorinho” composição que Waldemar Henrique compôs em parceria com Bruno de Menezes, no ano de 1932, já comentadas no capítulo anterior. A “Rumba”, dança de origem afro-cubana também aparece como título de uma composição de Waldemar do ano de 1947.

A utilização de temas com referência aos gêneros musicais de influência afro-brasileira não é uma característica exclusiva da obra de Waldemar Henrique. É uma prática que pode ser observada na obra de outros compositores que produziram suas obras entre os séculos XIX e XX. O termo Batuque foi usado por vários compositores: Henrique Alves de Mesquita, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Hilda Reis, J. Octaviano, Marlos Nobre e Lorenzo Fernandez (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2014, p. 179).

A palavra Jongo também aparece como tema de várias composições, sendo utilizada por alguns compositores – Agostinho Cantu, Lorenzo Fernandez, Guerra Peixe e Clarisse Leite (idem). Há ainda algumas composições cujo tema fazem referência a outros gêneros de reconhecida influência afro-brasileira, como “Côco-de-Zambê”, de Eduardi Escalante e “Tango-Batuque”, de Luciano Gallet.

2.3 OBRAS RELACIONADAS ÀS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Quadro 5 – Obras relacionadas às religiões afro-brasileiras

TEMA	GÊNERO
Abalogum (1954)	Ponto Ritual
Abaluaiê (1948)	Ponto Ritual
Abaluaiê-Cô (1960)	Ponto Ritual
No Jardim de Oeira (1948)	Ponto Ritual

Macumba (1936)	Batuque-Canção
Min Orixá Xangô (1934)	Louvação
Olero-ô (1944)	Maracatu
O que Ôro não arruma (1934)	Cantiga
Sem Seu (1952)	Ponto Ritual
Yan-San (1937)	Ponto Ritual
Yayá da Bahia (1944)	Chula

Fonte: Catálogo de Obras, 2016 (em anexo).

Neste grupo estão reunidas as obras de Waldemar Henrique que apresentam temas relacionados às religiões afro-brasileiras. São músicas que fazem referência às entidades, sacerdotes e elementos litúrgicos ligados aos cultos de religiões de matriz africana. Segundo Bittencourt-Sampaio (2014, p. 177), referindo-se às músicas que abordam a religiosidade afro-brasileira, contemporâneos do compositor paraense: “A religiosidade era vista antes como elemento folclórico do que realmente matéria devocional”, embora muitos compositores tenham composto obras inspiradas nas músicas rituais de forma tão realista que chegamos até a duvidar que estas não tenham uma relação devocional.

Entre as composições de Waldemar Henrique classificadas neste grupo relacionamos: “Abalogum”, “Abaluaiê”, “Abaluaiê-cô”, “Jardim de Oeira”, “Macumba”, “Mãe do Terreiro”, “Min Orixá Xangô”, “Olero-ô”, “O que Ôro não arruma”, “Sem Seu” e “Yan-san”.

Considerando a importância das religiões de matriz africana para a preservação da cultura afro-brasileira, sendo inclusive reconhecido como a grande guardiã da cultura do negro e uma das mais evidentes relações da cultura afro-brasileira com a africana, o que pode ser percebido pela própria preservação de rituais com utilização de dialetos africanos, o tema será retomado na próxima seção.

Assim, a classificação das obras de Waldemar Henrique aqui apresentada busca uma maior visibilidade da importância da cultura afro-brasileira como inspiração na obra do compositor, o que nos possibilita observar como o compositor absorve as tendências de seu tempo, sendo impregnado por ideias que o influenciaram e que acabaram por motivá-lo na escolha de temas para sua obra.

Neste sentido, confirmando as tendências de buscar entender a obra do compositor e seu processo criativo, tendo como referência o seu trajeto de vida, suas relações socioculturais e estético-ideológicas, que se apresentam em sua obra, como nos advertem Béhague (1992) e as recomendações de Blacking (1973), de que as respostas para as questões sobre estruturas

musicais podem não estar somente em questões musicais, acreditamos que a forma de classificação aqui apresentada, que além da distribuição das obras do compositor levando em consideração sua temática, também considera a questão cronológica de sua produção, permitindo assim, uma melhor contextualização de sua obra, que poderá contribuir para o estudo da obra de Waldemar Henrique.

3 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NOS PONTOS RITUAIS

A população negra começou a ter maior liberdade de se locomover nas cidades e conseqüentemente maior possibilidade de integração entre si por volta da segunda metade do século XIX, quando negros libertos, e mesmo alguns que ainda não gozavam de total liberdade, podiam agregar-se juntamente com outros afrodescendentes em residências coletivas em bairros urbanos, onde também ganhavam o seu sustento e podiam assim juntar-se com seus pares compatriotas, com quem podiam compartilhar tradições e até mesmo falar a mesma língua, especialmente no caso daqueles que chegaram nos períodos próximos a abolição da escravatura no Brasil, que ocorreu no ano de 1888.

Neste período, segundo Prandi (2000, p. 59), “Criou-se no Brasil o que talvez seja a reconstrução cultural mais bem acabada do negro no Brasil, capaz de preservar-se até os dias de hoje: a religião afro-brasileira”. Estas religiões que se refizeram na Bahia e em outras localidades do país, foram responsáveis não apenas pela reconstrução das crenças e dos cultos aos deuses africanos, mas de muitos outros aspectos da cultura africana original, que acabaram espalhando-se pelo Brasil e até mesmo influenciando no surgimento de outros cultos, como a Umbanda no Rio de Janeiro e a Pajelança na Amazônia.

Para Conduru (2012, p. 25) “as religiões afrodescendentes no Brasil têm destacado papel na preservação da cultura afro-brasileira e se destacam como o mais forte elo com as culturas africanas”.

As religiões negras e ou de matriz africana, apresentam denominações diferentes ao longo do território brasileiro, sendo denominadas de Candomblé, na Bahia; Xangô, em Pernambuco e Alagoas; Tambor de Mina, no Maranhão e Pará; e Batuque no Rio Grande do Sul.

A construção das religiões afro-brasileiras e, evidentemente, as adaptações que se fizeram necessárias para sua efetivação criaram no Brasil uma África simbólica, tendo nessas religiões a principal referência cultural para o negro afrodescendente.

Com a abolição da escravatura no final do século XIX, e a conseqüente vinda de grande contingente de afrodescendentes para as principais cidades em busca de trabalho, local em que passaram a desenvolver atividades como artesãos, carregadores e os mais diversos tipos de ocupações, muitos aspectos das culturas dos africanos, que também passaram a reunir-se em associações com o fim de celebrar suas tradições, dentre elas suas crenças e costumes passaram a ser resgatados. Assim, a cultura africana vai se diluindo na formação da

cultura nacional, abrangendo a língua, a culinária, a música e a religião que foram sendo absorvidos pela cultura nacional. Porém, para Reginaldo Prandi:

Embora em muitos aspectos, sobretudo no campo das artes, possamos identificar no final do século XIX e no início do século XX manifestações culturais caracteristicamente negras, sua sobrevivência dependia de sua capacidade de ser absorvida pela cultura branca. É o caso exemplar da música popular brasileira, em que os ritmos e estruturas melódicas de origem africana sobreviveram na medida em que passaram a interessar os compositores brancos ou consumidores da cultura branca. Assim, o lundu negro abria caminho para o choro branco; a música dos candomblés dos negros pobres fornecia matriz para o samba nacional das classes médias. Em outras palavras, a preservação daquilo que é africano requeria apagar ou disfarçar exatamente a origem e a marca negra, num processo de branqueamento que atingiu todas as áreas, do qual a umbanda é o exemplo emblemático (2000, p. 59).

Assim, como já demonstramos na segunda seção deste trabalho, o negro e a cultura afro-brasileira passaram a ser objeto de investigação de intelectuais e artistas que buscaram entender tanto a origem étnica dos povos trazidos da África para o Brasil quanto diversos aspectos da cultura dos mesmos. Dentre estes aspectos, uma atenção especial foi dada a religiosidade, como podemos observar em obras como: “A raça africana e seus costumes na Bahia” (1916), de Manuel Querino; “O negro brasileiro: etnografia religiosa” (1934), de Artur Ramos; “Religiões negras” (1936) e “Candomblé da Bahia” (1948), de Edson Carneiro; e “*Notes sur le cultdes orisa et vodun*” (1957), de Pierre Verger. Alguns desses autores também abordaram aspectos ligados ao folclore e a música, como Artur Ramos em seu livro *Folk-lore negro no Brasil* (1935), entre outros. Porém, um dos trabalhos mais significativos sobre a música e religiões afro-brasileiras no século XX, foi o Livro “Música de feitiçaria no Brasil” (1933), de Mario de Andrade.

Segundo Béhague (1979, p. 129):

Todos os estudiosos concordam quanto à natureza sincrética das religiões afro-brasileiras e apontam sobretudo os elementos africanos (ou de possível origem africana) nas práticas religiosas do candomblé, xangô ou pajelança, dependendo da zona geográfica. O que foi obviamente negligenciado (talvez com a exceção dos ensaios de Mario de Andrade de sua *Música de Feitiçaria no Brasil*), foi o estudo pormenorizado dos elementos locais (regionais ou nacionais) dos cultos afro-brasileiros.

Muitos compositores brasileiros do início do século XX, munidos das informações disponibilizadas pelos intelectuais brasileiros, e mesmo europeus, em livros e artigos publicados sobre as religiões negras e impulsionados pela curiosidade e interesse em conhecer a cultura dos negros que cada vez mais se tornara evidente, sobretudo na periferia das grandes cidades, passaram a produzir músicas voltadas à temática das religiões de matriz africana, que

inclusive faziam referência aos orixás no tema de suas obras. Entre os compositores brasileiros que abordaram esta temática podemos citar: Heitor Villa-Lobos, que compõe em 1919 a série “Canções Típicas Brasileiras”, na qual consta a canção “Xangô”; Luciano Gallet (1893-1931) que compõe “Canto de Xangô” em 1929; José Siqueira (1907-1985), com a composição “O Rei é Oxalá”; Brasília Itiberê (1896-1967) que escreveu a suíte para piano intitulada “Suíte Litúrgica Negra” (1937), com três movimentos: “Xangô, Ogum e Protetor Exu”; Batista Siqueira (1912-1982), compositor de “Iemanjá”; e o paraense Jayme Ovalle (1894-1955) com a composição “Xangô”, para citar apenas alguns.

Waldemar Henrique, que a partir do ano de 1933 passa a residir no Rio de Janeiro e assim a acompanhar de perto as principais tendências da música brasileira do início do século XX, também parece seguir esta orientação, compondo obras direcionadas às religiões de matriz africanas e que em seus temas fazem referência aos orixás e personalidades da liturgia dos cultos afro-brasileiros, como: “Min Orixá Xangô” (1934); “O que ôro não arruma” (1934) e “Mãe de terreiro” (1936). Porém, o que mais chama atenção no conjunto de suas obras que estão voltadas as religiões afro-brasileiras, são as sete músicas que foram compostas para canto e piano, que o musicólogo José Claver Filho, em seu catálogo de obras do compositor paraense, classifica como “Pontos Rituais”. O que nos incentivou a elaborar as seguintes questões: O que motivou Waldemar Henrique a utilizar em suas composições temáticas voltadas a religiosidade afro-brasileira? Quais elementos das músicas afro-religiosas estão presentes em suas composições denominadas de “Pontos Rituais”? E quais as vertentes das religiões afro-brasileiras são evidenciadas nestas composições?

Para tentar responder a estas questões, partimos da observação do tema das composições que são classificadas como “Pontos Rituais”, conforme o quadro a seguir:

Quadro 6 – Quadro dos “Pontos Rituais”

TEMA	GÊNERO
Yan-san (1937)	Ponto Ritual
Abaluaiê (1948)	Ponto Ritual
No jardim de Oeira (1948)	Ponto Ritual
Sem Seu (1952)	Ponto Ritual
Abalogum (1954)	Ponto Ritual
Abaluaiê-cô (1960)	Ponto Ritual
Canto de Obá (1965)	Ponto Ritual

Fonte: Catálogo de Obras de Waldemar Henrique (CLAVER FILHO, 1978, p. 105-15).

Como podemos observar, as composições de Waldemar Henrique que são classificadas por Claver Filho como “Pontos Rituais” são sete, embora alguns autores tenham destacado apenas a “trilogia dos pontos rituais”, como a musicóloga Lenora Brito, que em seu livro “Uma leitura da obra de Waldemar Henrique” (1986), apresenta uma análise de três dos sete pontos rituais; e o musicólogo Vasco Mariz, que em seu livro “Vida Musical” (1997) também destaca apenas a trilogia analisada por Lenora Brito, o que também se repete em Bittencourt-Sampaio, “Três pontos Rituais: Sem-Seu (Candomblé de Ilhéus), Abá-Logum (Louvação de Xangô) e No Jardim de Oeira (Ponto ritual de Umbanda) (Waldemar Henrique)” (2014, p. 180). O fato pode levar alguns leitores a entender que as composições classificadas como “Pontos Rituais” sejam três ao invés de sete como nos apresenta Claver Filho em seu catálogo.

A expressão “Pontos Rituais”, usada por Waldemar Henrique e Claver Filho para classificar o gênero das composições que fazem referência aos orixás e entidades das liturgias afro-brasileiras, não teve sua definição encontrada por este pesquisador nos dicionários especializados sobre o tema. A musicóloga Lenora Brito acredita que esta expressão tenha sido criada pelo compositor (Entrevista realizada em 02/05/2016). A palavra “Ponto” é usada nas religiões afro-brasileiras relacionada às melodias que são executadas tanto no Candomblé quanto na Umbanda, sendo mais comum na Umbanda. Segundo Raul Lody:

Pontos são os cânticos dedicados a cada santo que vai descer do seu gongá ou altar, significam também os sinais simbólicos de cada santo. Há por isso os pontos cantados (os cânticos de cada santo) e os Pontos riscados (os símbolos escritos a pomba: sig-no-de-salomão, círculos, flechas) (LODY, 2003, p. 202).

As composições de Waldemar Henrique que são classificadas como “Pontos Rituais” só irão surgir a partir do ano de 1937. Neste ano, o compositor paraense, em uma breve passagem pela Bahia, faz a harmonização do Ponto Ritual “Yan-san”. É interessante perceber que neste mesmo ano acontece na Bahia o “II Congresso Afro-brasileiro”, que teve a coordenação de Edson Carneiro e a participação de vários pesquisadores das religiões afro-brasileiras, além da divulgação de uma das principais obras sobre estas religiões, como os livros “Religiões Negras” publicado no ano anterior e “Negros Bantos”, todos de autoria Edson Carneiro. A partir deste ano, Waldemar Henrique demonstra certo entusiasmo pelo estudo das religiões afro-brasileiras, chegando a realizar uma excursão para a Bahia no ano de 1939, quando realizou um recital no dia 14 de março, juntamente com sua irmã Mara. Neste ano, como já citamos na sessão anterior, o compositor faz pesquisas sobre as religiões afro-

brasileiras em Salvador e em Recife. Sobre estas pesquisas, Waldemar faz as seguintes considerações em entrevista ao jornalista João Carlos Pereira:

Com isso nós andamos por todas aquelas “Meninhas do Gantois”, todas que tinham por lá; o Joãozinho da Gomeia e não sei quê, eu achei um espetáculo maravilhoso também aquelas coisas; e colhi uma quantidade enorme de apontamentos, daqueles candomblés” (PEREIRA, 1984, p. 56).

É importante registrar que Waldemar Henrique também fazia pesquisas nos terreiros de Belém, que segundo Sebastião Godinho:

O maestro frequentou muito um terreiro na Pedreira chamado Floresta de São Sebastião [...] ele me falou que quando estava em Belém, praticamente todo sábado a noite ele ia pra lá, que ia na companhia de Napoleão Figueiredo, mas que ia acompanhado de outros amigos também (Entrevista realizada em 21/05/2016).

Estas declarações são de grande relevância para o estudo da obra do compositor. São na realidade importantes direcionamentos para a melhor compreensão das composições que Waldemar produz relacionadas às religiões afro-brasileiras, pois nos revelam as relações que o compositor estabelece com as religiões afro-brasileiras, tanto no Pará quanto em outros Estados brasileiros, como a Bahia e Pernambuco. Mostram também o relacionamento do compositor com personalidades como Mãe Menininha e Joãozinho da Gomeia, ícones importantes de nações do candomblé baiano.

Maria Escolástica da Conceição Nazaré (1894-1986) ou “Mãe Menininha dos Gantois, como ficou conhecida, foi uma das Ialorixás mais importantes da Bahia e do Brasil” (BARBOSA JUNIOR, 2011, p. 13). Foi também uma das líderes mais influentes do Candomblé da nação Ketu, sendo uma das principais articuladoras na luta contra o preconceito e as restrições impostas aos cultos das religiões afro-brasileiras.

João Alves de Torres Filho (1914-1971), mais conhecido como Joãozinho da Gomeia, foi um polêmico sacerdote do Candomblé Angola que também transitava pelos terreiros do Gantois, sob os cuidados de Mãe Menininha. A relação de Waldemar Henrique com Joãozinho da Gomeia e sua importância como orientador do compositor paraense, no que se refere a religiosidade afro-brasileira, também são evidenciadas no texto de sua biografia: “O compositor realizou fecundas pesquisas folclóricas sob a orientação de Carlos Chiaccio, dos irmãos José e Clarival Valladares, de Silva Campos e do Pai-de-santo Joãozinho da Gomeia” (CLAVER FILHO, 1978, p. 31) o que nos leva a supor a relação de suas composições com as nações queto e angola.

3.1 YAN-SAN (1937)

O primeiro ponto ritual que Waldemar Henrique compôs faz referência a Orixá Yansan, “Orixá guerreira, senhora dos ventos, das tempestades, dos trovões e dos espíritos descarnados” (BARBOSA JR, 2014, p. 101). Claver Filho (1978, p. 115) registra esta composição em seu catálogo de obras do compositor paraense com grafia diferente da grafia mais usada pelo povo de santo que é “Iansã”, que segundo Reginaldo Prandi, significa “Mãe de nove filhos” (PRANDI, 2001, p. 294). Esta composição, ao que tudo indica, é uma das obras desaparecidas do compositor. Até o fechamento deste trabalho não foi possível encontrar a partitura desta composição, nem tão pouco seu registro em LP, CD’S ou outro tipo de registro sonoro.

É evidente que o interesse de Waldemar Henrique pela temática afro-brasileira já se faz presente em sua obra desde os primeiros anos da década de 1930, quando se relaciona com poetas paraenses que retrataram a temática afro-brasileira em suas obras, como Bruno de Menezes e Antônio Tavernard, como mencionado. Porém, as referências aos orixás só irão surgir a partir de sua ida para o Rio de Janeiro e de suas pesquisas sobre as religiões de matriz africana que foram realizadas na região nordeste e sudeste do Brasil. Isso não significa que Waldemar tenha se convertido às religiões afro-brasileiras. Segundo Brito, “o que movia o compositor a frequentar os terreiros era a curiosidade intelectual e artística” (Entrevista realizada em 02/05/2016). O que também se confirma nas palavras de João Carlos Pereira, quando afirma que “Waldemar Henrique era católico e devoto de São José” (Entrevista realizada em 03/05/2016); Segundo Sebastião Godinho, “sempre que o Maestro estava no Rio de Janeiro ia à igreja de São José e me ensinou inclusive a oração de São José” (Entrevista realizada em 21/05/2016).

3.2 ABALUAIÊ (1948)

É a segunda obra que Waldemar Henrique compõe na sequência dos pontos rituais. Segundo Claver Filho (1978, p. 36) é um arranjo que entrelaça a melodia original de um “Ponto Ritual” de Candomblé de Ilhéus (Bahia) a outros motivos folclóricos. Esta composição teve sua primeira audição no dia 2 de setembro de 1948, no auditório da ABI - Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro, que homenageou a esposa do Jornalista Roberto Marinho. Este recital foi de grande relevância para a projeção do compositor em nível nacional e internacional, pois este evento foi classificado pela imprensa carioca como

um dos três maiores acontecimentos artísticos do ano de 1948 (CLAVER FILHO, 1978, p. 36).

Abaluaiê foi uma das composições que mais recebeu gravações, como podemos verificar na tabela a seguir:

Quadro 7 – Discografia de Abaluaiê.

DISCO	GRAVADORA	INTERPRETE	DATA	OBSERVAÇÃO
FS123633	DECCA (PARÍS)	MARA (VOZ) E WH (PIANO)	1949	LP “Brésil, nos amous”
12.988	ODEON	Jorge Fernandes	1950	MATRIZ 8.613
1036	SINTER	Jorge Fernandes	1955	Orquestração de Leo Peracchi
.....	LE CHANT DI MONDE	Alice Ribeiro e Orquestra	1955	Arranjo de José Siqueira
SLP 1506	SINTER	Alice Ribeiro e Orquestra	1955	LP “Recital de Música Brasileira” Orquestração José Siqueira
.....	DECCA	Maria d’ Aparecida e WH	1955	
SMOFB- 3787	ODEON	Clementina de Jesus e Orquestra	1973	Orquestração do maestro Nelsinho
9352	DISCOS MARCUS PEREIRA	José Tobias e Orquestra	1976	Orquestração de Radamés Gnattali StelhinhaEgg e Maria Helena Raposo gravaram em Moscou
MMB 82.029	Continental Pro- Memus FUNARTE	Alexandre Trik (voz) e Helena Maia (piano)	1982	LP “Waldemar Henrique- O canto da Amazônia”
OBR 003	Outros Brasis	Nilson Chaves e Vital Lima (Vozes e Violões)	1992	LP “Waldemar Henrique – O canto da Amazônia”, também gravado em CD no ano de 1994
109282	Secult-PA	José Maria Cardoso (baixo) e Arthur Moreira Lima (Piano)	1999	CD “a Música e o Pará – v.4- Arthur Moreira Lima interpreta Waldemar Henrique”
AA0002000 MR 1202	Secult-PA	Gilberto Chaves (voz) e Luiz Pardal (piano e Arranjo)	2004	CD “Projeto Uirapuru – v. 13 – Waldemar Sertanejo

Fonte: Claver Filho (1978, p. 117-21); CD-ROM SECULT.

Esta composição teve sua partitura publicada no livro “Canções de Waldemar Henrique”, data de edição de 1995, pela Fundação Carlos Gomes. Pode também ser consultada em sua versão original, localizada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da

Fundação Biblioteca Nacional sob o registro M784.3H-I-24, ou através de uma fotocópia, que se encontra na biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes. Nesta edição, que aparece como dedicada À Madeleine Grey¹⁸, constam as seguintes informações:

Abaluaiê ou Obaluayê, é grande orixá
do Candomblé nagô.
Médico, por excelência, identifica-se com
S. Sebastião, S. Salvador e S. Roque
Seu traje: longo funil de palha
Cobrindo-lhe a cabeça e os ombros,
não deixando vêr sua fisionomia.
Sua dança: passos rápidos para um
lado e para outro; braço, em ângulo
obtusos, apontando.
Suas cores: preto e vermelho.
Seu alimento: galo, porco, bode,
Pipocas
Seu dia: 16 de agosto.

Ilustração de Capa:
Duas “ekédes” Invocando Abaluaiê.¹⁹

A música, composta na forma ternária A-B-C, em andamento M. $\downarrow=88$, apresenta indicações como “*com ritmo marcado*” e “*surdo, sem pedal*” no primeiro compasso (ver Partitura 1), o que pode ser uma indicação da preocupação do compositor em evidenciar a rítmica que a música apresenta. O ritmo obstinado, explorando o registro grave do piano, parece fazer referência aos tambores rituais. Embora Waldemar não use em suas composições os instrumentos de percussão, como o Rum, o Rumpi e o Lê²⁰. O ritmo executado com a mão esquerda na parte grave do piano parece fazer referência aos tambores rituais já a partir dos dois primeiros compassos.

A melodia apresenta parcimônia intervalar, com predominância de intervalos de terças ascendentes e segundas descendente, o que a musicóloga Lenora Brito chama de características waldemarenriqueanas (BRITO, 1986, p. 38). Porém, é interessante notar que nos compassos 3 e 7 a melodia apresenta um intervalo ascendente de terça maior ao pronunciar o nome dos orixás “Abaluaiê” e “Orixalá”, e descendente em “pêrdão”, o que parece sugerir reverência aos orixás.

¹⁸ Jovem cantora que Waldemar Henrique conheceu em Paris (BRITO, entrevista do dia: 02/05/2016)

¹⁹ Informações retiradas da partitura original.

²⁰ Trio de atabaques que forma a base instrumental da música religiosa do Candomblé (LODY, 2003, p. 91).

Figura 1 – Partitura 1 - Abaluaiê (compassos: 01-08)

Abaluaiê
Ponto Ritual
(1948)
Sobre motivo recolhido em Ilhéus - Bahia
Waldemar Henrique (1905-1995)

M. ♩ = 88

Canto

Per- dão, A- ba- la- u- iê, per-

M. ♩ = 88 *com ritmo marcado*

Piano

surdo, sem pedal

5

dã- oi Per- dão, ah! O- ri- xa- lá, per-

Fonte: Salles (2011, p.53).

Na parte final (dos compassos 34 ao 39), o compositor mostra seu caráter e a singularidade de sua obra, com dedicação quase que exclusiva ao canto, dando grande importância à poesia. Nestes compassos, Waldemar Henrique dá vazão ao africanismo de sua inspiração fazendo uso de dialeto africano e uma melodia descendente, finalizado por texto falado em um “sentido de exorcismo” (ver Figura 2).

Figura 2 – Partitura 2 - Abaluaiê (compassos: 34-39)

34

a tempo

Can- bô- nesa- la namu- xi- la gô- lô é! Can- bô- nesa- la na mu- xi- la gô- lô é! Dença meu pail

a tempo

sem perder o ritmo

(calado)

m.e.

Fonte: Salles (2011, p.53).

Nestes compassos finais, o compositor utiliza melodias descendentes na finalização da frase, o que também acontece na composição “Sem Seu”. Embora isso não seja uma exclusividade das melodias africanas, alguns autores destacam esta característica na música africana e acreditam que pode ter influenciado a música brasileira, como Kahallyhabby:

“Outra constância africana na música brasileira é a tendência do uso dos sons graves em maior quantidade do que os agudos. O emprego da melodia descendente facilita essa manifestação, embora não seja exclusivamente africana” (idem, 1976, p. 49).

3.3 NO JARDIM DE OEIRA (1948)

Esta obra também teve sua primeira audição no Recital de 2 de setembro de 1948, no auditório da ABI, sendo interpretada por Mara e Waldemar Henrique. Segundo Claver Filho, trata-se da harmonização de um ponto ritual de Umbanda, do Rio de Janeiro (idem, 1978, p. 109). Porém, esta informação contrasta com o que consta em sua partitura que se encontra na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, sob o registro M784.3H-I-1, nesta, está escrito que trata-se de dois temas da Umbanda, registrados por Waldemar Henrique, no Distrito Federal. Segundo Lenora Brito:

Alguns conflitos que aparecem envolvendo datas e outras informações sobre Waldemar e que foram publicadas com a sua presença e seu consentimento, se devem ao fato de que seu problema de visão o impedia de fazer uma leitura mais minuciosa de tais publicações (Entrevista realizada em 02/05/2016).

No Jardim de Oeira é uma composição que fez grande sucesso e também apresenta um relevante número de gravações, como podemos verificar na tabela a seguir:

Quadro 8 – Discografia de “No Jardim de Oeira”.

DISCO	GRAVADORA	INTERPRETE	DATA	OBSERVAÇÃO
.....	Decca	Maria d' Aparecida e WH	1955	Gravado em Paris
1064	Sinter	Jorge Fernandes e WH	1956	
6.30.404.005	Westminster	Clara Petraglia	1976	Canto e violão, gravado em N. York
9.15.404.001	Dex	Maria Helena Coelho Cardoso e WH	1976	
5.707	Westminster/ Sinter	Clara Petraglia	1977	Canto e violão
MMB 82.029	Continental Pro-Memus Funarte	Alexandre Trik (voz) Helena Maia (piano)	1982	LP- Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia
OBR003	Outros Brasis	Nilson Chaves e Vital Lima (vozes e violões)	1992	LP “Waldemar Henrique – O canto da Amazônia”, também gravado em CD no ano de 1994
PA 0010	Secult- PA	Maria Helena Coelho Cardoso e WH	1996	CD – Projeto Uirapuruv. 2- Waldemar Henrique - O Canto da Amazônia

Fonte: Claver Filho, 1978, p. 117-21; CD-ROM SECULT.

A música foi composta para canto e piano. Porém, recorremos a sua versão feita para o coral Ettore Bósio, editada no ano de 1994, pela Fundação Carlos Gomes. Nosso objetivo é evidenciar a importância que o compositor dava às vozes graves (baixos) nas composições do gênero Pontos Rituais, que na sua maioria, nas versões para canto e piano, apresentam um trabalho na mão esquerda que se diferencia da melodia do canto, em que o compositor com a utilização de ritmos *ostinatos* ou obstinados, como prefere em algumas de suas partituras, faz lembrar o toque dos tambores rituais das cerimônias afro-religiosas.

“No jardim de Oeira”, composta na forma binária A e B, com andamento Larghetto $\text{♩} = 80$, no primeiro compasso traz as recomendações “*misterioso e soturno*” (Figura 3), orientando a execução dos oito primeiros compassos. Já desde a introdução é possível perceber o contraste entre o trabalho que é executado pelas vozes do Contralto e do Soprano, com o que é executado pelas vozes dos Baixos. As vozes do Contralto e do Soprano executam uma melodia descendente em *boca chiusa* com intervalos de 2ª maior, que do 5º para o 6º compasso fazem um intervalo de 2ª menor, reforçando o caráter misterioso da introdução sugerido pelo compositor; por sua vez, os Baixos que estão divididos em duas vozes (Baixo 1 e Baixo 2), fazem um trabalho rítmico percussivo utilizando as sílabas onomatopaicas *Tum* e *Tan*, que parece evidenciar a intenção do compositor de reproduzir os sons dos tambores usados nas cerimônias afro-religiosas.

Figura 3 – Partitura 3 - No jardim de Oeira (compassos: 01-15)

Para o Coral Ettore Bosio

No Jardim de Oeira

(Ponto Ritual de Umbanda)

Waldemar Henrique (1905-1995)

Larghetto ♩ = 80

Soprano
misterioso

Contralto
boca chiusa

Tenor
boca chiusa

Baixo 1
soturno tan tan tan tan tan tan tan tan

Baixo 2
f tum tum tum tum *f* tum tum tum tum *f* tum tum tum tum

8 *solo (calmo)* *rit.*

No Jar- dim de_O- ei- ra ond'eu me cri- ci

rit. No Jar- dim de_O- ei- ra ond' eu

rit. No Jar- dim de_O- ei- ra ond' eu

rit. tan tan tan tan tan tan tan tan

f tum tum tum tum *f* tum tum tum tum *f* tum tum

Fonte: Salles (2011, p.189).

Na parte A, nos compassos 9 ao 15 (ver Figura 3), no solo do Soprano, a letra da música parece fazer referência a infância do compositor em Portugal, com uma melodia composta de intervalos simples com predominância de segundas, terças, quartas e quintas, o que contrasta com a parte B, em que o soprano apresenta a melodia nos compassos 23 ao 28 (ver Figura 4) com notas rebatidas, finalizando no sentido descendente, e o acompanhamento se apresenta com um vazio harmônico que não é comum na obra do compositor, mas que

neste momento passa a assumir um caráter de mistério que é precioso para a preparação do ambiente afro-religioso que irá predominar até o final da parte B.

Figura 4 – Partitura 4 - No jardim de Oeira (compassos: 23-28)

The musical score for 'No jardim de Oeira' (measures 23-28) is presented in a standard musical notation format. It features a vocal line and a rhythmic accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'teci' and 'A- ru- é de minha São Be- ne- di- tona co- ro- a de'. The rhythmic accompaniment consists of a series of 'tan' and 'tum' notes. The score includes dynamic markings such as 'animando, sem apressar' and 'rit.'.

Fonte: Salles (2011, p.189).

3.4 SEM SEU (1952)

A quarta composição do gênero pontos rituais é uma harmonização de motivos de um candomblé de Ilhéus (Bahia), dedicada ao maestro Radamés Gnattali; Sem Seu “é entidade inferior desconhecida que se materializa numa pedra” (CLAVER FILHO, 1978, p. 113). Como nos informa Brito, “a litolatria foi trazida para o Brasil pelos africanos e europeus e essas figuras pétreas, algumas horrendas, sempre misteriosas, encontradas em todos os falares dos povos, dão asas à imaginação” (1986, p. 37). Esta composição apresenta as seguintes gravações:

Quadro 9 – Discografia de “Sem Seu”.

DISCO	GRAVADORA	INTERPRETE	DATA	OBSERVAÇÃO
.....	Decca	Maria d' Aparecida e WH	1955	Gravada em Paris
SLP 1064	Sinter	Jorge Fernandes e WH	1956	LP Músicas de Waldemar Henrique na interpretação de Jorge Fernandes
1509	Sinter	Vasco Mariz e WH	1957	
PSP-LP 2423	Continental	Florence Fisher (voz) Waldemar Navarro (piano)	1972	Disco “SingsSongs of England and Brazil”
9.15.404.001	Dex	Maria Helena Coelho Cardoso e WH	1976	LP “Canções de Waldemar Henrique interpretadas por Maria Helena Coelho Cardoso”
MMB 82.029	Continental Pro-Memus FUNARTE	Alexandre Trik (voz) Helena Maia (piano)	1982	LP “Waldemar Henrique- O canto da Amazônia”

OBR003	Outros Brasis	Nilson Chaves e Vital Lima (vozes e violões)	1992	LP “Waldemar Henrique – O canto da Amazônia”, também gravado em CD no ano de 1994
PA0010	Secult- PA	Maria Helena Coelho Cardoso e WH	1996	CD- Projeto Uirapuru v.2 – Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia
.....	Secult- PA	Joel Pereira (voz e violão)	2006	Remasterizado de gravação caseira, antes de sua morte em 1984

Fonte: Claver Filho, 1978, p. 117-21; CD-ROM SECULT.

Nesta composição percebemos a influência do movimento modernista brasileiro na letra da música do compositor. Este movimento artístico, iniciado em 1922, propunha uma nova estética, integrando várias tendências já existentes, buscando uma maior valorização da realidade nacional. Influenciado, certamente, pela importância então dada pelo círculo parisiense à cultura africana, e fazendo eco à publicação da *Antologie Nègre*, uma coletânea de poemas organizada por Blaise Cendrars, publicada em 1921. O movimento modernista brasileiro incorpora valores afro-brasileiros na forma e na temática de suas criações (LOPES, 2007, p. 111). Isso se reflete na obra de alguns dos parceiros de Waldemar Henrique, como Raul Bopp (Negro, África, Diamba, Mãe-Preta, Monjolo, Favela, Urucungo etc.) e Jorge de Lima (Essa Nega Fulô, poemas negros, Invenção de Orfeu etc.), além dos escritores paraenses já mencionados.

Segundo Nei Lopes, “a poesia modernista, em busca de efeitos estéticos, utilizou-se bastante de Africanismos, em construções onomatopaicas” (LOPES, 2007, p. 20). Isso pode ser observado nos versos da composição “Sem-Seu” de Waldemar Henrique que dispomos a seguir:

Sem-Seu
É de Congorigó,
Mirití tomr lá,
É de Congorigó
Mirití tome lá.
Não te posso amar...

Sem-Seu
Sou de Maionghê!
Sem Seu,
Não te posso amar!

Neto de Aruanda,
Filho de Yemanjá
Lá no meu Sertão
- ô Bujanjô!
Sou mulher de Ori...

Nos versos desta composição, que mistura palavras da língua portuguesa com palavras em dialetos africanos, chama a atenção além das palavras congorigó e maionghê, o último verso da composição, em que Waldemar Henrique utiliza as palavras Aruanda, Yemanjá, Bunjanjo e Ori. Nestas palavras podemos perceber a referência do compositor ao mundo mítico da religiosidade afro-brasileira. A palavra Aruanda “é um substantivo feminino que faz referencia a morada mítica dos Orixás e entidades superiores da Umbanda” (LOPES, 2012, p. 36); Yemanjá é considerada a mãe dos Orixás. É a rainha das águas e dos mares, suas festas são muito populares, tanto no candomblé quanto na Umbanda (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 63); Ori, a cabeça humana na tradição ioruba, é o receptáculo do conhecimento e do espírito (BARBOSA JÚNIOR, 2011, p. 63). Já as palavras “Congorigó”, “Maionghê” e “Bujanjo”, que são de difícil localização e tradução, e convém lembrar que este não é o objetivo desta abordagem, parecem ter sido usadas pelo compositor mais pelo seu valor sonoro que pelo seu sentido literal.

Segundo Lenora Brito, “Waldemar Henrique recomendava aos cantores que não se preocupassem com as palavras, que para ele, estas palavras não tinham sentido, seriam sílabas soltas” (Entrevista realizada em 02/05/2016).

Em entrevista a João Carlos Pereira o compositor faz a seguinte declaração:

[...] mesmo numa canção ritual de Candomblé em que a palavra não diz nada; por exemplo, seja o ponto Abaluayê, o Abalogum, cujo texto quase não se percebe, pois são palavras nagô, ou de outros idiomas. Aí a expressão é importante. Porém, a gente tem que dar ao público a impressão de que é uma sessão afro, uma sessão ritual, é uma pessoa que está dentro de uma magia de sentimento, e que expressa através de palavras que possam ser pouco compreendidas (PEREIRA, 1984, p. 119).

Assim, nesta composição que traz como tema uma divindade pouco conhecida do panteão das religiões afro-brasileira, o compositor se utiliza de palavras de possível dialeto africano e da liturgia das religiões afro-brasileiras para dar a impressão de estar reproduzindo uma música de ritual afro-religioso.

Em termos musicais, a peça está composta na tonalidade de Ré menor, apresenta a forma A-A-B-A-A com codeta, e o ritmo obstinado está presente na harmonização. A música inicia no registro grave do piano e parece reproduzir a batida dos batuques executados pelos tambores rituais do Candomblé, em uma espécie de chamada dos orixás (ver Figura 5). O acompanhamento do piano é descolado da linha melódica e apresenta um caráter percussivo com a presença da síncopa que se apresenta com mais frequência no segundo tempo dos

compassos. A linha melódica apresenta notas rebatidas e uma tendência ao sentido descendente (ver Figura 5 abaixo).

Figura 5 – Partitura 5 - Sem Seu (compassos: 01-12)

A Radamés Gnattali

Sem - Seu

Candomblé de Ilhéus
(1952)

Waldemar Henrique (1905-1995)

Adagio $\text{♩} = 104$

Canto

Piano *sem pedal*

5
Seu _____ É de Con- go- ri- gó, mi- ri- tí to- me

9
lá, é de Con- ro- ri- gó, mi- ri- tí to- me lá. Não te pós- so_a-

Fonte: Salles (2011, p.229).

3.5 ABÁ-LOGUM (1954)

Esta composição é um arranjo que Waldemar Henrique realiza em 1954 de dois temas folclóricos do Xangô de Recife, dedicada a Edgar de Fabrie. As gravações conhecidas desta composição são:

Quadro 10 – Discografia de “Abá-Logum”.

DISCO	GRAVADORA	INTERPRETE	DATA	OBSERVAÇÃO
.....	Decca	Maria d’Apparecida e WH	1955	Paris
1064	Sinter	Jorge Fernandes e WH	1955	Catálogo editado pelo Ministério das Relações Exteriores- Dep. De Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, de 1979.
SLP 1046	Sinter	Jorge Fernandes e WH	1956	LP Músicas de Waldemar Henrique na companhia de Jorge Fernandes.
9.15.404.001	Dex	Maria Helena Coelho Cardoso e WH	1976	Pesquisadores da Secult/PA afirmam que não consta neste LP, embora Claver Filho tenha informado em seu Catálogo.
MMB 82.029	Continental Promemus – Funarte	Alexandre Trik (voz) e WH (piano)	1982	LP-“Waldemar Henrique – O canto da Amazônia”.
OBR003	Outros Brasis	Nilson Chaves e Vital Lima (vozes e violões)	1992	LP “Waldemar Henrique – O canto da Amazônia”, também gravado em CD no ano de 1994

Fonte: Claver Filho, 1978, p.117-21; CD-ROM SECULT.

Segundo Brito (1986, p. 39):

Abá-Logum é entidade festejada nos Xangôs de Recife, e nessa composição, Waldemar Henrique emprega temas registrados por Capiba e Camargo Guarnieri, no Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

A peça foi composta na forma A-B-A, na tonalidade de Dó#menor. A música inicia com um “ostinato” que se faz presente desde o início da composição e se estende até o final da parte A (ver Figura 6). Nesta música é possível perceber como o compositor se impressionou com o ambiente dos terreiros das religiões afro-brasileiras. Ao observarmos a polirritmia que o compositor utiliza nesta música, que apresenta o acompanhamento do piano num compasso binário ao mesmo tempo em que o solo do canto está em compasso ternário, o que Lenora Brito destaca como “uma característica interessante da modernidade na escrita do compositor” (Entrevista realizada em 02/05/2016), que advém da utilização dos dois compassos simultaneamente, o que dá para a composição aquela atmosfera irregular dos batuques que o compositor frequentou para poder assimilar a religiosidade dos personagens que ele queria trazer para sua música.

Figura 6 – Partitura 6 - Abá-Logum (compassos: 01-14)

Edyr de Fabris

Abá-Logúm

Louvação de Xangô

Arranjo e harmonização de
Waldemar Henrique
Temas registrados por
Capiba e Camargo Guarneri

Mod^{lo} (♩=104)

Canto

(CON MOTO)

A - man - quê _____ ô ja -

Piano

p

5

ré, _____ A - bá - lo - gum iá co - roa ô - ni - ré, _____

10

_____ A - bá - lo - gum _____

Fonte: Edson Santos / Editor Claude Lago, Prog. Finale, 2016.

Waldemar Henrique finaliza esta composição com um grande crescendo que vai do compasso 77 ao final (ver Figura 7), o que supõe um maior fervor na louvação de Xangô.

Figura 7 – Partitura 7 – Abá-Logum (compassos: 77-81)

77

ré, _____

f (a tempo) *cresc.* *calando*

Fonte: Edson Santos / Editor Claude Lago, Prog. Finale, 2016.

3.6 ABALUAIÊ-CÔ (1960)

Tema de Candomblé da Bahia (Canto de Obá), arranjado no ano de 1960. Este ponto ritual não aparece na discografia do compositor, porém não pode ser a mesma composição que Claver Filho catalogou como “Canto de Obá (1965)”, pois esta última, como veremos a seguir, é uma composição que foi criada a partir de temas recolhidos do Xangô de Recife. O que nos leva a crer que se trata de uma composição que se encontra desaparecida até o momento.

3.7 CANTO DE OBÁ (1965)

Esta composição é um ponto ritual de Xangô do Recife, composta em 1965 (BRITO, 2005, p. 25). Teve sua partitura publicada recentemente pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, no livro “Waldemar inédito e raro Henrique” (2005), que apresenta várias partituras do compositor e teve o seu prefácio escrito por Lenora Brito.

Esta composição apresenta o seguinte registro:

Quadro 11 – Discografia de “Canto de Obá”.

DISCO	GRAVADORA	INTERPRETE	DATA	OBSERVAÇÃO
AA 000200 MR 1203	Secult- PA	João Augusto Ó de Almeida (tenor) e Ana Maria Adade (piano)	2004	CD-“Projeto Uirapuru v.14- Waldemar inédito e raro Henrique” Disco 1

Fonte: CD-ROM SECULT.

Segundo Barbosa Júnior, Obá é Orixá do rio Níger, irmã de Iansã, é a terceira e mais velha esposa de Xangô, que alguns cultuam como um aspecto feminino de Xangô (idem, 2011, p. 56).

Esta composição, a última na sequência dos Pontos Rituais, foi composta na tonalidade de Sol maior e apresenta a forma A-A-B-B. O acompanhamento pianístico é solto da linha melódica, com a utilização de duas claves de Fá. A parte do piano indica a intenção do compositor de explorar o registro mais grave do instrumento apresentando uma constância rítmica que se estende por toda a parte A, sendo a parte B iniciada por dois compassos que tem a função de introdução, compassos 20 e 21, que fazem a articulação entre as partes (ver Partitura 8) em um jogo rítmico que parece ser uma chamada para o novo tema, assim como fazem os tambores rituais nas religiões afro-brasileiras.

Figura 8 – Partitura 8 - Canto de Obá (compassos: 01-18).
Canto de Obá

Ponto ritual de Xangô do Recife (1965)

Waldemar Henrique

Moderato solene ♩ = 112

Solo

Piano

S

Pno.

S

Pno.

S

Pno.

S

Pno.

Movido ♩ = 76

Fonte: Brito (2005, p.25)

A força da reiteração destas informações, contidas nas composições classificadas no gênero Pontos Rituais, corrobora para a hipótese de que mesmo que Waldemar Henrique tenha mostrado conhecer os elementos da liturgia das religiões afro-brasileiras, que tenha feito referência aos Orixás do Panteão destas religiões e que tenha conseguido trazer para sua música a atmosfera dos terreiros por ele frequentados para a captação de melodias e de ritmos característicos destes rituais, sua música não pode ser considerada como composições rituais das religiões afro-brasileiras por lhe faltar os traços característicos destas composições.

Nos Pontos Rituais de Waldemar Henrique não observamos traços marcantes das canções afro-religiosas, como a utilização do Canto Responsorial e, os arranjos, que são todos feitos para a execução de canto e piano, não trazem a utilização dos tambores rituais (Rum, Rumpi e Lê) elementos essenciais nas cerimônias de rituais afro-brasileiros, o que reforça a

hipótese de que o interesse do compositor tenha se firmado no campo estético e da rica sonoridade dos rituais das religiões Afro-brasileiras. Contudo, é a percepção do compositor sobre esse universo, traduzidos de acordo com a sua estética composicional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa procurou investigar quais fatores contribuíram para a presença da cultura afro-brasileira na música do compositor paraense Waldemar Henrique, além de fornecer informações contextualizadas sobre o compositor, examinando aspectos relacionados a seus relacionamentos interpessoais e socioculturais e de que forma a temática afro-brasileira é abordada em suas composições.

Embora considere que ainda há uma grande quantidade de aspectos a serem compreendidos, no caso particular deste trabalho, acredito que a contribuição relevante se dá pela proposta de uma linha de investigação para a obra do compositor que levem em consideração aspectos relacionados ao seu trajeto de vida e os reflexos de seu contato com pessoas ligadas a cultura afro-brasileira e suas experiências estéticas, artísticas e religiosas, que acabam por se refletir em parte de suas composições.

A abordagem inicial buscou fazer o levantamento da trajetória de vida do compositor, analisando informações sobre seu relacionamento com pessoas ligadas a cultura afro-brasileira e as influências ou motivações que pudessem ter levado o compositor a abordar a temática afro-brasileira em suas composições. Neste aspecto, percebemos o relacionamento do compositor com pessoas que investigaram a cultura afro-brasileira e que produziram poesias e composições musicais que buscavam retratar a presença do negro tanto na Amazônia quanto no Brasil.

Verificou-se, ainda, que o interesse do compositor pela temática afro-brasileira já se fazia perceber mesmo antes de sua ida para o Rio de Janeiro e de sua investigação sobre o folclore da Bahia e de Pernambuco.

Para o estudo da música do compositor, se fez necessário a busca pelo catálogo de suas obras, dessa forma, foi constatado que os catálogos existentes não traziam informações sobre todo o montante de suas composições, em virtude de não terem sido atualizados desde a década de 1970. Portanto, uma atualização se fez necessária. Assim, foi feito um levantamento das composições que não constavam nos catálogos existentes e foi produzido um catálogo atualizado das obras do compositor, que se encontra anexado a este trabalho.

Ao deparar-nos com o conjunto de obras do compositor, percebemos a presença de elementos que indicam a relação de parte de suas composições com as representações com o negro e/ou a cultura afro-brasileira. A partir de critérios que levaram em consideração o tema das composições e os gêneros musicais a qual estas composições estão vinculadas, foi

proposta uma classificação das músicas relacionadas à cultura afro-brasileira em três grupos, sendo as músicas que apresentam temas diversos relacionados ao negro e/ou a cultura afro-brasileira no grupo I; músicas relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de influência afro-brasileira no grupo II; e o grupo III com as músicas relacionadas à religiosidade afro-brasileira.

Em virtude da importância da religiosidade afro-brasileira, que ainda nos dias de hoje se mostra como um dos elos mais forte da relação com os povos africanos e que tem se mostrado uma das principais fontes de informações sobre a cultura do negro no Brasil, uma atenção especial foi dada às composições classificadas no gênero Pontos Rituais. Sobre estas composições foram feitas considerações que buscaram identificar as divindades homenageadas pelo compositor e os recursos musicais que Waldemar Henrique utilizou com o objetivo de trazer para sua música a beleza estética das melodias e a riqueza rítmica recolhidas nos terreiros das diversas regiões por onde passou.

A criatividade do compositor e sua seriedade e respeito às religiões afro-brasileiras nos levou a supor sua ligação com a religiosidade afro-brasileira, ou algum tipo de conversão a estas religiões. Porém, esta hipótese foi descartada ao entrevistarmos personalidades que conviveram com o compositor e que afirmam que o mesmo era católico e devoto de São José.

Esperamos que este trabalho abra caminhos no sentido de possibilitar novas pesquisas sobre a vida e a obra do compositor e que novas investigações possam ser realizadas no sentido de averiguar a contribuição do negro para a formação cultural do homem da Amazônia.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O essencial do Candomblé**. São Paulo: Universo do Livro, 2011.
- BAUER, Martin W.; GASKKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BEHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical**. *Art*, Salvador, 19, p. 5-17, 1992.
- _____. **Correntes regionais e Nacionais na música do Candomblé baiano**. *Afro-Ásia* n. 12, p. 129-39, (Junho), 1976.
- BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Música em questão**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BRITO, Maria Lenora Menezes de. **Uma leitura da música de Waldemar Henrique**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.
- BRITO, M. L. M. de. **Entrevista**: Registro audiovisual. [02 de maio de 2016]. Belém- Pará. Instituto Carlos Gomes. Entrevista concedida a Edson Santos da Silva
- _____. **Waldemar inédito e raro Henrique**: partituras. Belém: Secult/PA, 2005.
- CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE. CD-ROM. Secult/PA. Belém: MIS, 2006.
- CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FERNANDES, Caroline. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio. Belém: IAP, 2013.
- FREYRE, Gilberto. Aspectos da influência africana no Brasil. **Revista Cultura**, Brasília, Edição especial, p. 10, 1976.
- GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Representações do negro no modernismo brasileiro**: artes plásticas e música. São Paulo: Best Book, 2009.

GODINHO, Sebastião (Org.). **Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque**. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

GODINHO, S.. **Entrevista**: Registro audiovisual. [21 de maio de 2016]. Belém- Pará. Instituto Carlos Gomes. Entrevista concedida a Edson Santos da Silva.

_____. **Waldemar Henrique da Costa Pereira**. Belém: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

KHALLYABBY, Tonyan. A influência africana na música brasileira. **Revista Cultura**, Brasília, Edição especial, p. 44-50, 1976.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. **Dicionário Literário Afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

_____. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.

MARIZ, Vasco. **Vida musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique: Compositor Brasileiro**. Belém: Falangola, 1979.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Desenvolvimento dos estudos africanistas no Brasil. **Revista Cultura**, Brasília, Edição especial, p. 110-117, 1976.

PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Belém: Falangola, 1984.

PEREIRA, J. C. **Entrevista**: Registro audiovisual. [03 de maio de 2016]. Belém- Pará: Residência do entrevistado. Entrevista concedida a Edson Santos da Silva.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Coco Praieiro: uma dança de umbigada**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, nº 46, p. 52-65, junho/agosto, 2000.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REIS, Marcos Valério Lima. **Entre poéticas e batuques: trajetória de Bruno de Menezes**. Belém, 2012.156f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura). Universidade da Amazônia, Belém, 2012.

- SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- _____. **O negro na formação da sociedade paraense.** Textos reunidos/Vicente Salles. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- _____. **Vocabulário crioulo:** contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.
- _____. **Maestro Gama Malcher:** a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/SECULT, 2005a.
- _____. **O negro no Pará sob o redime da escravidão.** Programa Raízes. Belém: IAP, 2005b.
- _____. **Waldemar Henrique:** Canções. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 2011.
- SANTOS, Antônio Carlos dos. **Os músicos negros:** escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular:** segundo seus gêneros. São Paulo: 34, 2013.

ANEXO

Catálogo atualizado das obras de Waldemar Henrique

Este catálogo reúne as composições de Waldemar Henrique que foram produzidas ao longo de seus 90 anos de existência. Nele, estão as contribuições de autores como José Claver Filho, que em 1978 publicou o livro “Waldemar Henrique: O canto da Amazônia”, a mais completa biografia do compositor e uma das principais fontes de pesquisa sobre a vida e obra do compositor paraense. Deste autor, foram consideradas informações sobre título de músicas, gêneros, edições, observações sobre as composições e ainda o formato da tabela que utiliza em seu catálogo. Porém, houve a necessidade de modificação na sequência de obras, para um melhor estudo do trajeto de vida de Waldemar Henrique, por isso, como Claver Filho optou pela ordem alfabética para a organização da sequência das composições, neste trabalho optamos por uma organização por ordem cronológica, como fez Ronaldo Miranda em seu livro “Waldemar Henrique: Compositor brasileiro”, publicado em 1978, por julgar que seja o formato que melhor se adequa a natureza de nosso trabalho.

O catálogo de obras de Waldemar Henrique publicado por Ronaldo Miranda (1978) apresentou um total de 136 obras catalogadas, número bem inferior ao publicado no mesmo ano por de Claver Filho, que chega a catalogar a quantidade de 195 obras.

Neste trabalho, reunimos as obras catalogadas por Claver Filho, Miranda, e as músicas que Waldemar Henrique compôs a partir de 1978. Algumas inéditas e raras, que foram registradas em livros como “Waldemar Inédito e Raro Henrique”, que tem o prefácio assinado por Lenora Brito, em 2011; “Waldemar Henrique: Canções”, de autoria de Vicente Salles, publicado em 1996 e, ainda, “Waldemar Henrique: Só Deus Sabe Porque”, uma organização de Sebastião Godinho, publicado em 1989.

O catálogo aqui apresentado, reúne as composições que foram catalogadas e apresentadas pelos autores citados e foi construído com o propósito de reunir em um único documento toda a produção musical de Waldemar Henrique, pois ao longo da realização desta pesquisa foi percebido que os catálogos existentes sobre a obra do compositor reuniam suas composições produzidas somente até o ano de 1978, uma vez que os catálogos existentes foram publicados até este ano. Certo de que Waldemar Henrique havia produzido obras nos anos posteriores a 1978, intensificamos nossas pesquisas sobre a obra do compositor o que tornou possível percebermos que algumas obras produzidas antes de 1978 não foram incluídas nos catálogos existentes, como é o caso da música “Canto de Obá”, composta em 1965 (BRITO, 2005, p. 26).

Para a melhor localização neste catálogo das composições que supomos ter relação com a cultura afro-brasileira, objeto desta pesquisa, destacamos estas composições com sombreado cinza. As composições que estão destacadas em fonte na cor vermelha são músicas que não constam no catálogo de obras publicado por Claver Filho (1978); As composições que estão destacadas com fonte na cor vermelha e que são acompanhadas do sinal gráfico asterisco (*) são músicas que não conseguimos identificar o ano de composição.

Esperamos que a confecção deste catálogo contribua para uma visão mais completa da obra de Waldemar Henrique e que estimule novos pesquisadores a investigar a obra do compositor.

TÍTULOS	GÊNEROS	EDIÇÃO	OBSERVAÇÕES
Olhos verdes	Valsa-canção	Mangione	De 1919/20, para canto e violão; transcrita para piano solo sob o título Valsinha de Marajó.
Felicidade	Canção	Manuscrito	De 1923, letra de De Campos Ribeiro, para a cantora Phyllis Chase.
Minha terra	Canção	Vitale	De 1923, letra e música de WH- a letra foi ligeiramente retocada por de campos Ribeiro em 1932; 1ª aud. Por Phyllis Chase em Belém (Pará); lançada em Rio de Janeiro e São Paulo por Mara em 1934; do repertório de “Coro dos Apiacás” de Lucília Villa-Lobos; WH fez arranjo para coro a 5 vozes em 1968; arranjo de Miguel Arqueros para coro.
Candura	Canção	Manuscrito	De 1929, versos de Bastos Portella, para o recital de apresentação de Wanda Marques Coelho (soprano).
Melhor beijo(o)	Canção	Manuscrito	De 1929, para o concerto de apresentação de Wanda Marques Coelho (soprano) que deu a 1ª aud. em 1930, em Belém(Pará); os versos são de Bastos Portella.
Fiz da vida uma canção	Valsa	Manuscrito	De 1930, para Mme. Vicente Miranda. Letra e música de Waldemar Henrique. (SALLES, 2011, p. 151)
Fugi... só pra vortá!	Toada	Manuscrito	De 1930, versos de Ilná Pontes de Carvalho.
Há de acabar um dia o nosso amor	Fox-trot	Manuscrito	De 1930, texto de Wladimir Emmanuel; do repertório de Sylvio Vieira e Ernani Miranda.
Marcha dos hawaianos	Marcha Carnavalesca	Manuscrito	De 1930; 1ª aud. pela orquestra de Dança Oliveira Paz, em 1931, em Belém(Pará)

Meu amor	Valsa-romance	Vitale	De 1930, letra e música de WH- o nome original era Fiz da vida uma canção; cantada em Belém (Pará) por Emílio Albin, Aldemar Guimarães e Mara.
Morena	Canção	Manuscrito	De 1930, “Toda morena é um encanto eu já sabia”, letra e música de WH que termina: “Morena, se tu quisesses, eu daria tudo, tudo que pedisses, que aspirasses-por um beijinho teu”; 1ª aud. por Aldemar Guimarães no Radio Clube do Pará-Belém.
Por que partistes?	Canção	Manuscrito	De 1930, versos de Iná Pontes de Carvalho; cantada em Belém (Pará) por Mara e Aldemar Guimarães.
Suave spleen	Fox-trot	Manuscrito	De 1930, dedicado ao Comandante Ângelo Nolasco.
Canção nômade	Canção	Manuscrito	De 1931, para o álbum do pintor Luís Tito.
Casa da viúva Costa(Na)	Revista-musical	Manuscrito	De 1931: 21 números para textos de Fernando de Castro e Antônio Tavernard-cançonetas, bailados, ouverture etc.-levados à cena em outubro/1931 em Belém(Pará); modificação por WH e orquestração de Radamés Gnattali para apresentação no teatro Cassiano atlântico, em dezembro/1953 no Rio de Janeiro.
Louco de amor	Canção	Secult/PA	De 1931, letra de Antônio Tavernad. Canção da Peça “casa da Viúva Costa”. Transcrita para piano por Wilson Fonseca em 1986 (BRITO, 2005, p. 116).
Negro véio	Canção	Manuscrito	De 1931; 1ª aud. Por Aldemar Guimarães e WH em 1931, em Belém (Pará).
Primavera	Valsa-canção	Vitale	De 1931, letra e música de WH; 1ªaud. por Sylvio Vieira em 1934 no Rio de Janeiro.
Vaidade	Valsa	Manuscrito	De 1931, sobre versos de WH; 1ª aud. em 14.10.1931 por Aldemar Guimarães e WH em Belém(Pará); no Rio de Janeiro foi cantada por Mara com letra de Waldemar Falcão.
Viens! Jen`attend que toi...	Canção	Manuscrito	De 1931, versos de Marcelle Guamá; 1ª aud. Por Marcelle Guamá em Belém (Pará) em 1931.
Alcova azul	Valsa-canção	Manuscrito	De1932, versos de Bruno de Menezes; 1ª aud. por Aldmar Guimarães, em 1933, Belém (Pará).
Boquinha mimosa	Canção	Manuscrito	De 1932, letra de Leonardo Ribas (José da Silva Castro); 1ª aud. Aldemar

			Guimarães em 1933, Belém.
Cabocla malvada	Canção	Vitale	De 1932, versos de Wladimir Emmanuel: estória de uma mestiça que deixou seu bem e...voltou 1ª aud. por Aldemar Guimarães, em 1933, em Belém (Pará) e no Rio de Janeiro em 1935 por Mara e WH.
Carimbó	Carimbó	Manuscrito	Musicado em 1932, com letra que fala sobre rodas de negro (GODINHO, 1989, p. 217).
Chorinho	Canção	Vitale	De 1932, letra de Bruno de Menezes; 1ª aud. em 1933, por Aldemar Guimarães e Orquestra Oliveira Paz (Belém-Pará).
Farinhada	Canção amazônica	Mangione	De 1932, versos extraídos do livro terra-amante do equador de Ilná Pontes de Carvalho Koérner- cena típica de trabalho: dedicada a Mario Peixoto; 1ª aud. por Mara e WH em Belém-1933; arranjo de 1966 por Ernst Widmer para Madrigal da Univ. Fed. Da Bahia.
Não faz mal...	Canção	Manuscrito	De 1932, letra e música de WH; criação exclusiva de Mara.
Nós sêmos de Marintêua	Marcha carnavalesca	Manuscrito	De 1932, lançada no carnaval de 1933 de Belém do Pará; versos de Jacques Flores.
Senhora dona Sancha	Canção	Ed. De Mús. popular Ltda. e Edições Euterpe Ltda.	De 1932, versos de Gastão Vieira- dedicada a Waldemar Navarro; lançada em Belém por Mara e Maria Helena Coelho.
Serena	Canção	Manuscrito	De 1932.
Amar de longe...	Canção seresteira	Manuscrito	De 1933, versos de Edgar Proença; 1ª aud. por Ulysses Nobre, em 9.4.1945; a melodia foi modificada em 1959.
Canção do meu coração	Canção	Manuscrito	De 1933, versos de Martins Fontes; 1ª aud. por Mara e WH em 15.8.1933.
Fim de carnaval	Fox-canção	Manuscrito	De 1933, para uma revista musical de Antônio Tavernard.
Foi boto, sinhá!	Toada amazônica	A Melodia	De 1933, versos de Antônio Tavernard; dedicada a Mr. John Ernst Buckley; nº1 de "Lendas Amazônicas"; 1ª aud. por Mara e WH em Belém (Pará) em 1933; transcrição para violão por Isaias Sávio.
Japiym	Canção	Manuscrito	De 1933- nº 9 das "lendas Amazônicas".

Matintaperera	Canção amazônica	A Melodia	De 1933, letra e música de WH- nº 4 de “Lendas Amazônicas”, dedicada a Carolina Cardoso de Menezes, Lourenço Barbosa (Capiba), José Coutinho de Oliveira, Antônio Marino Gouveia, Benjamin Lima e Percy Deane e homenagem à dançarina Eros Volússia; Transcrição para violão por Isaias Sávio.
Muirakitan	Ouverture	Manuscrito	Peça orquestral, de 1933; 1ª aud. pela Orquestra Oliveira da Paz, no Palacete Theatre, em 15.8.1933 em Belém(Pará).
Nayá	Canção	Manuscrito	De 1933, versos de Juanita Machado- nº 8 das “Lendas Amazônicas”- sobre a lenda da vitória-régia; 1ª aud. Mara e orquestra Oliveira da Paz, em 15 de agosto de 1933 em Belém, Pará.
Ouve esta prece que a viola te oferece	Modinha	Manuscrito	De antes de 1933, letra e música de WH.
Quando a saudade acorda	Canção-blue	Manuscrito	De 1933, para uma revista-musical inacabada de Antônio Tavernard.
Rito palikur	Canção	Manuscrito	De 1933, versos de Juanita Machado: descrição da festa anual dos índios Gabiby (oiapoc) à estrela-da-manhã; 1ª aud. por Mara em 5.4.1936 no Teatro da Paz.
Romance	Canção	Manuscrito	De 1933, para uma revista-musical inacabada de Antônio Tavernard.
Romance	Secult/PA	Poema de Mario Faustino e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 154).
Tem pena da nega	Batuque Amazônico	A Melodia	De 1933, para uma revista inacabada de Antônio Tavernard.
Você não casa comigo	Canção	Manuscrito	De 1933, versos de De Campos Ribeiro.
Assaí	Toada	Manuscrito	De 1934, letra e música de WH.
Boi tungão	Coco	Manuscrito	Harmonização, em 1934, de coco nordestino. Coco de Ganzá do Rio Grande do Norte.

Boi-Bumbá	Batuque Amazônico	Vitale	De 1934, letra e música de WH, interpretada por Bibi Ferreira no filme “o fim do rio”, de Arthur Hank; dentre os arranjos corais, salienta-se o de Lidmer para o madrigal da Bahia.
Canção de Siriry	Valsa-Canção	Vitale	De 1934; poema de Niany, sobre tema de ciranda- versão do Amazonas: dedicada a Fernandinha, Marina e Fernando Cavalcante.
Cobra grande	Canção amazônica	E.S. Mangione	De 1934, letra e música de WH;nº 2 de “Lendas Amazônicas”; ded. Ao Dr. Décio Pacheco Silveira; há transcrição para violão por Isaias Sávio.
Exaltação	Vitale	De 1934,versos de Valentina Biosca.
Hei de morrer cantando	Cantiga	Vitale	Adaptação de 1934, de temade sertanejos cuiabanos, registrado por E. Roquette Pinto; homenagem Helena Nobre, Ulysses Nobre e Isac Feldman, Mme Laurinda Santos Lobo; 1 aud. em 1934 por Mara e WH no Rio de Janeiro.
Jongo na Marambaia	Jongo	Manuscrito	De 1934, letra de Mário Peixoto, para o filme Maré baixa- não concluído.
Mamãe preta	Canção	Manuscrito	De 1934, versos de Paulo Mac Dowell.
Menina, me dá teu remo	Coco	Manuscrito	Harmonização, em 1934, de coco nordestino.
Meu último luar	Valsa	Vitale	De 1934, em homenagem a Gastão Formenti.
Min orixá Xangô	Louvação	Manuscrito	Harmonização, de 1934, de motivo do folclore negro, louvação nagô dos tempos da escravatura.
Noite de São João	Canção	Vitale	De 1934; poema da Lyra do Cantor, Guajarina,1934 vol.III, Belém.
Passarinho da lagoa	Canção	Manuscrito	De 1934, canção folclórica sobre quadras de Fernando Lobo.
Que ôro não arruma(o)	Cantiga	Manuscrito	Harmonização, de 1934, de Motivo do folclore cuiabano.
Sapo dourado(o)	Teatro infantil	Colaboração, em 1934, com Hekel Tavares, passando para a pauta, escrevendo os versos e harmonizando as melodias da peça.
Sonho de curumim	Cromo	Revista Sintonia	De 1934, para o teatro infantil de Buenos Aires- letra de WH.

Tamba-tajá	Canção amazônica	Mangione	De 1934, letra e música de WH, nº 3 das “Lendas Amazônicas”, em homenagem a Vera Janacopulos, Isa Kremer, Barroso Netto, Murillo de carvalho, Breno Rossi, Arnaldo Estrella, Ulysses Lelotfilho (Sivan), Oscar Lorenzo Fernandez e Carlos Estêvão; transcrição para violão por Isaias Sávio.
Uirapuru	Canção amazônica	Mangione	De 1934, letra e música de WH, nº5 das “Lendas Amazônicas”, dedicada a Álvaro Maia, Violeta Branca, Cassiano Ricardo, Raul Machado e Lygia Estêvão de Oliveira; transcrição para violão por Isaias São por Isaias Sávio.
Chora, morena	Fandango	Manuscrito	De 1935; harmonização de motivo paulista.
Coco da usina	Coco	Manuscrito	De 1935, harmonização de uma versão paraibana.
Essa negra Fulô	Canção	Ricordi	De 1935, sobre poema de Jorge de Lima; dedicada a Godofredo Graça; 1ª aud. por Mara e WH em 8.5.1936 no Teatro da Paz.
João Cambuete	Acalanto	Manuscrito	Harmonização, em 1935, de acalanto pernambucano.
Lavadeira da Queimada	Chula	Manuscrito	Harmonização, de 1935, de chula marajoara.
Manhanungara	Canção	A Melodia	De 1935, letra e música de WH; nº 7 de “Lendas amazônicas”.
Morena	Chula	Manuscrito	Harmonização, de 1935, de chula marajoara, com raízes em melodia e versos que WH ouviu em criança na Ilha do Marajó.
Na fazenda Jutlândia	Chula	Manuscrito	Harmonização, em 1935, de chula marajoara.
Quiriru	Chula	Magione	Harmonização, em 1935, de chula marajoara; arranjo para coral de Z. Lessa para o Madrigal da Bahia.
Rema Remundo	Chula	Manuscrito	Harmonização, de 1935, de chula marajoara.
Sapo-cururu	Ciranda	Manuscrito	Harmonização, em 1935, da versão paraense dessa ciranda.
Uruá	Acalanto	Manuscrito	Harmonização, de 1935, de acalanto dos índios do Pará; era frequentemente cantado por Mara.
Urutau	Chula Marajoara	Manuscrito	De 1935, citado por Claver Filho no texto (página 28), porém não incluído em seu catálogo. Citado no catálogo de Ronaldo Miranda (MIRANDA, 1978, p. 56).
Caetano d'	Manuscrito	Harmonização, em 1936, de motivo

Angola			folclórico do Amazonas.
Carimbó	Suite	Manuscrito	De 1936; suíte de cantos Folclóricos da ilha de Marajó, para conjunto vocal; recebeu orquestração de Gabriel Migliori; 1ª aud. com Jorge Fernandes e Coro, em 1936.
Cena de Congo	Suite dramática	Manuscrito	De 1936, escrito para coro, especialmente para o programa comemorativo do primeiro aniversário da Radio Tupi; 1ª aud. por um conjunto/ participação de Mara e Bando da Lua.
Coco peneruê	Batuque	Ricordi	De 1936, utilizando estribilho folclórico; arranjos corais de Lucília Villa-Lobos, Miguel Arqueros e Reginaldo de Carvalho; arranjo para acordeon, por A. Franceschini e por Mário Mascarenhas; arranjo para violão, por Isaías Sávio.
Curupira	Canção	A Melodia	Letra e Música de WH, de 1936; dedicada a Irany; nº 6 das “Lendas Amazônicas”.
Juriti	Canção amazônica	Vitale	De abril de 1936, numa gaiola que singrava o rio Amazonas a caminho de Manaus; versos de Jorge Hurley; 1ª aud. Mara e WH em 8.5.1936 no Teatro da Paz, de Belém.
Macumba	Batuque-Canção	Manuscrito	De 1936, para o Filme Cidade Mulher, de Carmen Santos, aproveitando a melodia de Tem pena da nega.
Mãe Catirina	Canção	Manuscrito	Canção de 1936, sobre motivo marajoara.
Mãe do terreiro	Evocação-maracatu	Manuscrito	De 1936, letra de Luiz Peixoto.
Meu “boi” vai-se embora	Canção-batuque	A Melodia	De 1936, sobre motivos populares de boi-bumbá de Belém (Pará); dedicada a Mlle Thereza Coutinho de Oliveira; com ela, WH recebeu prêmio de honra “A Noite” no concurso “Melodias de junho” do jornal A Noite- RJ em 1936; 1ª aud. Mara e WH, para “Hora do Brasil”, em 1936; foi lançada na Europa por Gina Falvy.
Mururé (Nymphaea Alba)	Canção	Manuscrito	De 1936, versos de Paulo Bentes.
Rolinha	Canção	Manuscrito	De 1936, gravado por Lia Salgado-Continental (MIRANDA, 1978, p. 55).
Rosa-roseira	Toada	Manuscrito	Arranjo, de 1936, para conjunto coral, de toada de boi-bumbá.
Vela que passou...(A)	Canção	Mangione	De 1936, versos de Violeta Branca; 1ª aud. por Mara e WH no Teatro Amazonas (Manaus) em 27.4.1936.

Violeiro da estrada	Tirana	Manuscrito	De 1936, aproveita estribilho folclórico recolhido na cidade de Vila Nova (Bahia)-às vezes também chamada Tirana de Vila Nova ou Eu me agarro na viola.
Canção dos remadores	Canção	Ed.Lítero-Musical Tupy Ltda.	De 1937, versos de Álvaro Maia: “Dedicada aos heróis batalhadores das selvas amazônicas na pessoa do emitente interventor federal do Amazonas. dd. Dr. Álvaro Maia”.
Maldito ópio	Canção	Manuscrito	Tema, de 1937, para a peça teatral de Benjamin Lima.
Pahy-tuna	Canção	Manuscrito	De 1937, nº 10 das “Lendas Amazônicas”.
Para além da vida	Tema	Manuscrito	De 1937; tema musical para peça teatral de Alberto Rebello de Almeida.
Seringueiro	Toada	Manuscrito	De 1937, letra e música de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 201).
Yan-san	Ponto Ritual	Manuscrito	Harmonização, de 1937, de ponto de candomblé baiano.
Hei de seguir teus passos	Maracatu	Mangione	De 1938, letra e música de WH; transcrição para violão, por Isaías Sávio; inicialmente do repertório de Mara, Alfredo Melo, Alice Ribeiro e Jorge Bailly.
Pastorinhas de Belém	Auto dramático	Manuscrito	De 1938, aproveitando antigas melodias que WH havia composto antes para cordões da ilha de Mosqueiro (Pará);apresentado por coro nas rádios Tupi e Ministério de Educação.
Carnaval Carioca	Samba estilizado	Manuscrito e inédito	De 1939.
Maracatu	Invocação	Manuscrito	De 1939, versos de Deolindo Tavares.
Pitomba madura	Canção	Manuscrito	De 1939, versos de Deolindo Tavares.
Tapioca quentinha	Pregão	Manuscrito	De 1939, versos de Deolindo Tavares (Claver Filho, 1978, p. 33). É provável que seja a mesma que Lenora Brito registra como: A Negra da Tapioca (BRITO, 2005, p. 8)
Trem de Alagoas	Canção descritiva	Ricordi	De 1939, versos de Ascenso ferreira, dedicada a Ayres de Andrade; 1ª aud. Mara com o Quarteto Brasil e WH (piano), pela “Hora do Brasil”, sob a direção de Ayres de Andrade; a Ricordi fez outra edição em ritmo de baião, fazendo o lembrete.” Notável interpretação folclórica do Trio Orixá”(!!!).

Caprichosa	Canção	Secult/PA	De 1939 com letra e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 28).
Passarinho da lagoa	Canção	Manuscrito	De 1939, letra de Fernando lobo(MIRANDA,1978,p.58).
Tirana	Secult/PA	De 1939, da Vila Nova da Rainha, hoje Cidade do Bonfim-Bahia. Em Homenagem ao amigo e mestre Murilo de Carvalho. Letra e música de Waldemar Henrique (BRITO,2005,p.164).
...E paro de Cantar!	Moda	Manuscrito	De 1940, versos de Vargas Neto.
Hino do Instituto Carlos Gomes	Hino	Manuscrito	De 1943, versos de Lindolfo Mesquita, por encomenda do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda(Belém-Pará).
Oração ao negrinho do pastoreio	Canção	Manuscrito	De 1943, versos de augusto Meyer.
Vamos embora pro engenho	Canção	Manuscrito e inédito	De 1943, versos de Cláudio Tavares Barbosa.
Canoa Virou(A)	Ciranda	Manuscrito	Tema de roda, harmonizado em 1944.
Dentro da barraca eu não quero caçoada	Manuscrito	Motivo de Alenquer, harmonizado em 1944.
Dona Tomázia, vamos à roça	Carimbó	Manuscrito	Harmonização, de 1944.
Gragé	Manuscrito	Arranjo instrumental, de 1944, música de Georges Pindard.
Olero-ô	Macumba	Manuscrito	Harmonização, em 1944, de tema de Macumba de Sergipe.
PamPamPam	Acalanto	Manuscrito	Harmonização de 1944 de acalanto amazônico.
Sonho de Paricá	Toada	Manuscrito	De 1944, versos de Abguar Bastos.
Tirana	Tirana	Mangione	Harmonização, em 1944, de motivo popular do rio Grande do Sul.
Yayá da Bahia	Chula	Manuscrito	Harmonização, em 1944, de chula marajoara.
Canção grata	Canção	Manuscrito	De 1945, versos de Carlos Queiroz.

Minha amada tão longe	Canção	A Melodia	De 1945, sobre o soneto “Momento” de Alphonsus de Guimaraens Filho.No manuscrito do autor, está a seguinte nota: “Esta canção foi escrita a pedido de Francisco Alves- o rei da voz-, que não chegou a gravá-la devido ao acidente automobilístico em que perdeu a vida. Depois, Jorge Fernando Lançou-a em disco marca Sinter em 1956”.
Tirando pena	Choro	Editora Brasileira de Mús. Popular Ltda.	De 1945, em que também a letra é de WH.
Uiara	Canção	Manuscrito	De 1945-nº 11 da Série “Lendas amazônicas”.
Confissão	Valsa-canção	Manuscrito	De 1946, para o cantor paulista Néelson Novais; letra de Paulo Waldemar Falcão.
Coração	Canção	Manuscrito	De 1946, especialmente para o cantor Roberto Miranda que preferiu outra.
Lavagem do Bonfim	Canção	Manuscrito	Aproveita, em 1946, motivo folclórico baiano para uma canção.
Onze almas	Prelúdio-tema	Manuscrito	De 1946, para o filme de Mário Peixoto.
Canção	Canção	Manuscrito	De 1947, para uma peça teatral de Antônio Rebello de Almeida.
Conga	Conga	Manuscrito	Número musical de 1947 para revista de Chianca de Garcia.
Lundu	Bailado	Manuscrito	De 1947, sobre texto de Viriato Correia, para peça musicada para o Teatro Recreio (Walter Pinto).
Rumba	Rumba	Manuscrito	Número musical de 1947 para revista de Chianca de Garcia.
Abaluaiê	Ponto ritual	Ed. Brasileira de Mús. Popular Ltda.	Arranjo, de 1948, entrelaçando um tema de candomblé de ilhéus (Bahia) e outros motivos folclóricos; dedicado a Madeleide Gray; 1ª aud. em 2.9.1948 por Mara e WH(piano); apresentada em Paris por Madeleine Gray na Salle des Concerts Du Conservatoire.
ABC de Lampeão (“Mulher rendeira”)	Suite Folclórica	Manuscrito	De 1948; 1ª aud. por Mara e WH(piano) em 2.9.1948 na ABI(RJ).
Boi Canarinho	Chula	Manuscrito	Harmonização, em 1948, de motivo folclórico da Ilha do Marajó.
Jardim de Oeira (NO)	Ponto ritual	Ricordi	Harmonização, em 1948, de ponto ritual de umbanda do rio de Janeiro; dedicado a Maria Guimarães Santos; 1ª aud. por Mara, na ABI-RJ, 2.9.1948.
Joaninha	Canção	Manuscrito	De 1948, sobre poema de Raul Bopp; 1ª

Vintém			aud. por Mara e WH em 2.9.1948, na ABI-RJ.
Lua sobre o mar	Canção	Manuscrito e inédito	Canção escrita a 23.2.1948 a bordo do vapor “Pedro I”, na costa da Bahia.
Se fores ao Rio-Roxo	Virado	Secult/PA	De 1948, Virado de Sabará, ambientação e Harmonização de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 156). Parece ser a música Virado de Sá Emília.
Seresta	Canção	Manuscrito	De 1948, para o filme Beauté Du diable, de Roman Lesage.
Vaca Cristina	Canção	Manuscrito	De 1948, sobre poema de Raul Bopp; 1ª aud. por Mara e WH, a 2.9.1948, na ABI, Rio de Janeiro.
Vem, Maria	Samba-canção	Manuscrito	De 1948, letra de Nestor de Hollanda para a novela homônima.
Virado de Sá Emilinha	Virado	Manuscrito	Harmonização, em 1948, de melodia recolhida em Sabará (MG) - “se fores ao rio - roxo”; 1ª aud. por Mara e WH em 2.9.1948 na ABI- Rio de Janeiro.
Virado de Zé Doutor	Virado	Manuscrito	Harmonização, em 1948, de melodia recolhida em Sabará (MG); 1ª aud. por Mara e WH na ABI- Rio de Janeiro, a 1948.
Alfama	Canção	Manuscrito e inédita	De 25.5.1949, em Lisboa.
Brasileiana	Suite	Manuscrito	Sequência de composições, arranjos e adaptações de melodias populares e folclóricas, de outubro de 1951, para canto e dança, encomendada para a Companhia Folclórica Brasileira, de Miécio Askanasi.
Jacaré com pirarucu	Sairé	Manuscrito	Harmonização, em 1952, de canto de sairé do Amapá.
Lírio roxo	Toada	Manuscrito	Harmonização, de 1952, de toada de marabaixo do Amapá.
Sem Seu	Ponto ritual	Ricordi	Harmonização, em 1952, de motivos de Candomblé de Ilhéus- dedicada a Radamés Gnattali; Sem Seu é entidade inferior desconhecida que se materializa numa pedra.
Abalogum	Ponto ritual	Ricordi	Arranjo realizado em 1954, de dois motivos folclóricos registrados por Capiba e Camargo Guarnieri, respectivamente; dedicado a Edgar de Fabrie.
Tema	Bailado	Manuscrito	Não há título para a música de bailado, de 1954, para uma peça teatral de Sávio de Oliveira, encenada no teatro Duse.

Teu corpo moreno	Cantiga	Manuscrito e inédito	De 1954, com versos de Manuel Bandeira.
Malhão da Beira	Canção	Manuscrito	Harmonização, de 1956, de motivo folclórico português; 1ª aud. por Mara e WH no Salão do Liceu Literário Português, em 26.7.1956-RJ.
Maria	Canção	Manuscrito	Harmonização, em 1956, de melodia folclórica portuguesa; 1ª aud. Mara e WH, no Salão do Liceu Literário Português, RJ, em 26.7.1956
Sinos da nossa aldeia (Os)	Canção	Manuscrito	Harmonização, em 1956, de tema do folclore português; 1ª aud. Mara e WH, no Salão do liceu Literário Português, do Rio de Janeiro, em 26.7.1956.
Joana maluca	Filme	Motivos musicais, de 1958, para o filme de Oswaldino Orico, cenarizado por Rui Gurra para Vanja Orico.
Lundu da negrinha	Lundu	Manuscrito	Tema, de 1958, com letra compilada de Eça de Queiroz, para o filme O Primo Basílio, realizado em Lisboa, por Antônio Villar como protagonista; cantada no filme por Maria d' Aparecida.
Morte e vida Severina	Diversos	Manuscrito	Tema-prelúdio e números folclóricos para a peça-poema de João Cabral de Melo Neto, em 1958, para violão; 1ª aud. pelo Norte Teatro Escola do Pará, em Recife, 24.7.1958, durante o 1º Festival Nacional de Teatros de Estudantes; obteve medalha de bronze “Melhor música de teatro de 1958” no concurso “Jornal do Comercio”(RJ); transcrição para piano, pelo autor, para Paulo Burgos-pianista.
Adeus	Teatro	Secult/PA	De setembro de 1960. Escrita para ilustrar uma cena teatral (SALLES, 2011, p. 64).
Abalauaiê-cô	Ponto ritual	Manuscrito	Tema de Candomblé da Bahia (Canto de Obá) arranjo em 1960.
Acalanto do vento leve	Canção	Manuscrito	De 1960, sobre texto de Ruy Guilherme Barata: “Acalanto para Maria Diva”, do qual WH escolheu um dos versos para título.
Ao te deixar...	Modinha	Manuscrito	De 1960.
Frevo	Frevo	Manuscrito e inédito	De 1960, para dois pianos.

Hino aos arcanjos São Miguel e São Gabriel	Hino	Ed.Arthur Napoleão Ltda	De 1960, letra de Raymundo de Souza Moura.
Jongo Jongo Longo	Cantiga	Manuscrito	Arranjo ampliado de cantiga mineira, em 1960, com música e letra de WH.
Menino, quem foi teu mestre?	Capoeira	Manuscrito	Harmonização, em 1960, de motivo de capoeira da Bahia.
Rosa leiteira	Canção	Manuscrito e inédito	De 1960, versos de Paulo Mendes Campos.
Vitória-régia	Bailado	Manuscrito e inédito	De 1960, original para piano; argumento de Nilson Pena.
Namorado (O)	Teatro	Manuscrito	9 números musicais – textos compilados da peça, para o teatro homônimo de Martins Penna, para apresentação a 2 de janeiro de 1961, no Cine Teatro Palace, de Belém(Pará).
Meu irmão que vai passando (cantiga de cego)	Cantiga de cego	Secult/PA	De 1962, arranjo e harmonia de Waldemar Henrique, interpretada pelo tenor Antônio Wilson Azevedo e Ana Maria Adade ao piano, no CD- Projeto Uirapurú V.14- Waldemar inédito e raro Henrique, disco 1, gravado pela Secult/PA no ano de 2004
Hino dos 350 anos de Belém	Hino	Manuscrito	De 1965, versos de Augusto Meira Filho, por encomenda do Prefeito Dr. Osvaldo Melo.
Canto de Obá	Ponto Ritual	Secult/PA	De 1965, Ponto Ritual de Xangô do Recife (BRITO, 2005, p. 26)
Hino do SAR	Hino	Secult/PA	De 1966, hino do Serviço de Salvamento Aéreo. Música de Waldemar Henrique. (BRITO, 2005, p. 101).
Hino do Colégio Pio XII	Hino	Manuscrito	De 1968, versos de Capanema.
Tema da flor N° 01	Composição para piano	Secult/PA	De 1968, composição para o filme Um diamante e cinco balas, de Libero Luxardo, orquestrada por Milton Calazans (BRITO, 2011, p. 168).
Tema da Nega N° 02	Idem.	Idem.	Idem, p.169.

Capangueiro N° 03	Idem.	Idem.	Idem, p.170.
Tema do João N° 04	Idem.	Idem.	Idem, p.172.
Tema da morte da Mulher e fuga do João N° 05	Idem.	Idem.	Idem, p.173.
João e Tinhoso perseguem Corcunda N° 06	Idem.	Idem.	Idem, p.175.
Noturno N°07	Idem.	Idem.	Idem, p.176.
Vereda da salvação	Canção	Manuscrito	Duas canções-tema para a peça de Jorge Andrade, em 1970, para encenação no Festival de Teatro de Estudantes, em 1971, em Arcozelo-RJ, quando a Escola de Teatro da UFPa., sob a direção de Cláudio Barradas, obteve 12 prêmios.
Anuncia	Canção	Secult/PA	Composição para a peça Vereda da salvação, com letra de Jorge de Andrade e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 13).
Festa primitiva	Canção	Manuscrito	Sobre versos de Leandro Tocantins; 1ª aud. por Terezinha Reis e WH no Palácio da Foz(Lisboa- Portugal) em maio de 1972. No livro de Claver Filho está grafado “Gesta Primitiva” - erro gráfico corrigido por Lenora Brito (BRITO, 2005, p. 87).
Bumba, meu boi bumbá N° 01	Canção	Secult/PA	De 1972, composta para a peça teatral Coronel de Macambira, com letra de Joaquim Cardoso. 1ª audição em 27 de dezembro de 1972, pelo grupo de teatro da UFPa no Teatro da Paz; Prêmio de melhor música no I Festival do teatro Amador, de Goiânia, julho de 1973(BRITO, 2011, p. 40).
Quem é esse que aí vem? N°02	Idem.	Idem.	Idem, p.43.

Vem na frente o produtor N°03	Idem.	Idem.	Idem, p.45.
Mas é Seu Tenório N° 04	Idem.	Idem.	Idem, p.47.
O avião caiu N° 05	Idem.	Idem.	Idem, p.49.
Minha filha, minha ternura N° 06	Idem.	Idem.	Idem, p.52.
Sou filha da Lua Nova N° 07	Idem.	Idem.	Idem, p.55.
Jardim do céu N° 08	Idem.	Idem.	Idem, p.57.
Marchando vem N° 09	Idem.	Idem.	Idem, p.59.
Guriatã, curió N° 10	Idem.	Idem.	Idem, p.61.
Canto de transição N° 11	Idem.	Idem.	Idem, p.62.
Vem o sol nascente N° 12	Idem.	Idem.	Idem, p.64.
Gavião quando peneira! N° 13	Idem.	Idem.	Idem, p.66.
Cuidado com o engenheiro N° 14	Idem.	Idem.	Idem, p.68.
Fui,fui,fui N° 15	Idem.	Idem.	Idem, p.70.
Canto, canto, canto N° 16	Idem.	Idem.	Idem, p.72.
Campeiros vizinhos N° 17	Idem.	Idem.	Idem, p.75.
Vem o doutor N° 18	Idem.	Idem.	Idem, p.78.
O meu boi morreu N° 19	Idem.	Idem.	Idem, p.80.

Viva! Ora Viva! N° 20	Idem.	Idem.	Idem, p.81.
Alevanta boi!	Idem.	Idem.	Idem, p.83.
Marajó, ilhas e maravilhas	Samba	Manuscrito	De 1973, para a Escola de Samba “Quem são eles?”, letra de João de Jesus Paes Loureiro- sobre motivos de carimbo.
Incelença (A)	Teatro	Manuscrito	De 1974, música para peça de Luiz Marinho; prêmios em 1974 em Campinas Grande (Paraíba) por encenação da Escola de Teatro da UFPa.
Ai compadre não faça barulho	Canção	Secult/PA	De 1975, com poema de Raul Bopp e melodia de Waldemar Henrique, para a peça Cobra Norato (BRITO, 2005, p. 10).
Cobra Norato	Canções e momentos plásticos	Manuscrito	Em 1975 para peça de Raul Bopp; 1ª aud. pela Escola de Teatro da Univ. Fed. Do Pará, no Teatro da Paz, em 1975; depois no Teatro Amazonas (Manaus) e Teatro José Alencar (Fortaleza).
Hino do Centenário do Colégio Santo Antônio	Hino	Manuscrito	De 1977.
Hino do Império do Samba “Quem são eles?”	Hino	Manuscrito	De 1977.
Ilha da ira	Teatro	Manuscrito	De 1977; 8 números musicais, para peça de João de Jesus Paes Loureiro.
Maiandeuá	Canção	Manuscrito	De 1977, canções para peça teatral de Levy Hall de Moura.
Joana da Barca*	Secult/PA	Composição feita para a Peça “Maiandeuá”, com letra de Levi Hall de Moura, interpretada por João Augusto Ó de Almeida e pela pianista Ana Maria Adade, no disco AA0002000 MR 1203, gravado pela Secult/PA no ano de 2004(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).

Mansos da terra(Os)	Manuscrito	Música, de 1977, para a peça teatral de Raimundo Alberto, representada pela Escola de Teatro da UFPA. em Belém, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.
Prefixo musical da Rádio Cultura do Pará	Orquestra	Manuscrito	De 1977, gravado pela orquestra da UFPA- regência de José Ribamar de Souza (MIRANDA, 1978, p. 62).
Procissão de sairé	Teatro	Manuscrito	8 números musicais, de 1977, para peça teatral de João de Jesus Paes Loureiro.
Avertura N°01	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Número musical, de 1977, para peça teatral Pássaro da Terra, de João de Jesus Paes Loureiro (SALLES, 2011, p. 206).
Tema do Caçador N°02	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.207.
Tema do Pássaro N°03	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p. 208.
Lundú dos Caboclos N°04	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.209.
Teotônio N°05	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.210.
Côro (Do Solo Calcinado) N°06	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.211.
Donzela N°07	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.212.
Caçador N°08	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p. 213.
Caçador (Ó Tirana...) N°09	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.214.
Pássaro da Terra N°10	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p. 215.

Donzela (Eu Nasci no Amor Perfeito) Nº11	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.216.
Todos (Esta é a Nossa Triste História) Nº12	Teatro	Fundação Carlos Gomes	Idem, p.217.
Bôto	Cançoneta	Secult/PA	De 1978, música de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 79). Letra de Edyr Proença (MIRANDA, 1978, p. 62).
Minha canção do Mosqueiro	Canção	Manuscrito	De 1978, versos de Augusto Meira Filho.
Pororoca	Canção	Manuscrito	De 1978, letra de Celeste Proença.
Soneto	Canção	Manuscrito	De 1978, sobre versos de Julio César.
Tema de triste	Canção	Fundação Carlos Gomes	De 1978, composição para canto e Piano com música e versos de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 257)
Tema de Jovino	Canção	Fundação Carlos Gomes	De 1978, composição para canto e piano com música e versos de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 254)
Valsinha de Marajó	Valsa	Manuscrito	Nome dado à transcrição para piano solo da canção Olhos verdes; transcrita também por José de Ribamar Souza para o concerto inaugural do Conjunto Tradicional de Pau e Corda da UFPa. em 25.3.1978 no Teatro da Paz.
Entretanto, eu canto	Secult/ PA	De 1982, letra de Maria Lúcia Godoy, interpretada pela soprano Alfa de Oliveira e pela pianista Ana Maria Andrade, no disco AA002000 MR1201 da Secult/PA, gravado em 2004(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Uma canção de amor	Canção	Fundação Carlos Gomes	De 1989, com versos de João de Jesus Paes Loureiro (SALLES, 2011, p.281).
Alegria, Alegria*	Carimbó	Fundação Carlos Gomes	Com letra e música de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 68).
A vida é sonho*	Samba Canção	Fundação Carlos Gomes	Composição com letra de Viola Branca e Música de Waldemar Henrique (SALLES, 2011, p. 52).

Banho de cheiro*	Canção	Secult/PA	Composição com letra e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p.17).
Cantiga*	Canção	Secult/PA	Composição com letra de Manuel Bandeira e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 22).
Felicidade*	Canção	Secult/PA	Composição com letra e música de Waldemar Henrique (BRITO, 2005, p. 85).
Folia*	Marcha Carnavalesca	Secult/PA	Letra de Cleto de Moraes Costa e música de Waldemar Henrique, interpretada pelo tenor João Augusto Ó de Almeida e pela pianista Ana Maria Adade, no disco AA0002000 MR1203, gravado pela Secult/PA no ano de 2004(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Lago Ariri*	Canção	Segundo Sebastião Godinho, dedicada a Dalcídio Jurandir (GODINHO, 1989, p. 38).
Negra dengosa*	Canção	Manuscrito	Poema de De Campos Ribeiro.
Noite Marajoara*	Canção	Segundo Sebastião Godinho, foi composta inspirada no arquipélago do Marajó (GODINHO, 1989, p.38).
N'um "Barracão" à Tardinha*	Secult/PA	Letra e música de Waldemar Henrique, interpretada pela soprano Patrícia Oliveira e pela pianista Ana Maria Adade, no CD Projeto Uirapurú V.14- Waldemar inédito e raro Henrique, no disco AA0002000 MR 1203, gravado pela Secult/PA no ano de 2004(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Obrigado!*	Secult/PA	Interpretada pela soprano Patrícia Oliveira e pela pianista Patrícia Valadão, no CD Projeto Uirapurú V.18- Waldemar inédito e raro Henrique, gravado entre agosto e setembro de 2006 pela Secult/PA no disco MR 1612(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
O Passo da Ema*	Para piano	Fundação Carlos Gomes	Obra composta para piano solo (SALLES, 2011, p. 196).

Primavera de amor*	Valsa-Canção	Secult/PA	Letra e música de Waldemar Henrique, interpretada pelo tenor João Augusto Ó de Almeida e pela soprano Patrícia Oliveira, tendo o acompanhamento da pianista Ana Maria Adade, no CD Projeto Uirapurú V.18 Waldemar inédito e raro Henrique, disco MR-1612, gravado pela Secult/PA no ano de 2006(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Rede*	Canção	Secult/PA	Versos de Jorge Fernandes e música de Waldemar Henrique interpretado pela soprano Dione Colares e a pianista Ana Maria Adade, no CD. Projeto Uirapurú V.14- Waldemar inédito e raro Henrique, disco AA0002000 MR 1203, gravado pela Secult/PA em 2004 (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Relax Over My Shoulder*	Canção	Secult/PA	Interpretada pela soprano Dione Colares e a pianista Ana Maria Adade, no CD Projeto Uirapurú V.14 Waldemar inédito e raro Henrique, disco AA0002000 MR 1203, gravado pela Secult/PA em 2004 (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).
Yo Le dije a Buenos Aires*	Tango - Canção	Secult/PA	Música inacabada de Waldemar Henrique, completada por Luiz Pardal, interpretada por Luiz Pardal (violino, piano e arranjo), no CD Projeto Uirapurú V.14- Waldemar inédito e raro Henrique, disco AA0002000 MR 1203 gravado pela Secult/PA em 2004(COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, SECULT/PA, 2006).

REFERÊNCIAS PARA O CATÁLOGO DE OBRAS

BRITO, Maria Lenora Menezes de. **Waldemar Inédito e Raro Henrique**: Partituras. Belém: Secult/PA, 2005.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p. 105-115.

DVD-Rom: Coleção Waldemar Henrique- SECULT/PA, 2006.

GODINHO, Sebastião (Org.). **Waldemar Henrique**: só Deus sabe porque. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

_____. **Waldemar Henrique da Costa Pereira**. Belém: Secult, 1994.

MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique**: compositor brasileiro. Belém: Falangola, 1978.

SALLES, Vicente. **Waldemar Henrique**: Canções. Belém: Secult - PA/ Fundação Carlos Gomes, 2011.