

A AMAZÔNIA DE WALDEMAR HENRIQUE E A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL (1920-1930)

Robert Madeiro Dias¹

RESUMO: Waldemar Henrique foi um músico paraense que nasceu na capital Belém do Pará, em 1905. Em 1933, viajou para o Rio de Janeiro, então capital do país, com um objetivo: ter uma vida de artista, viver do seu trabalho como músico de hotel em hotel e junto a isso “fazer uma propaganda da Amazônia.” Esse artigo irá refletir sobre uma folha de papel de seu arquivo pessoal e que narra uma situação vivida pelo compositor na década de 1930. Assim nos propomos narrar esta situação vivida pelo músico que envolve questões sobre o folclore e a identidade nacional, e vamos refletir também sobre a lenda do pássaro uirapuru, por meio de uma canção do maestro.

Palavras-chave: Amazônia. Modernismo. Waldemar Henrique.

L’AMAZONIE DE WALDEMAR HENRIQUE ET LA QUESTION D’IDENTITÉ NATIONALE (1920-1930)

RÉSUMÉ: Waldemar Henrique était un célèbre musicien Paraense, qu'il est né à Belém, en 1905. En 1933, il a voyagé à Rio de Janeiro, capitale du pays à l'époque, avec un but: avoir une vie d'artiste, vivre de son travail comme musicien d'hôtel en hôtel et avec cela "faire une propagande de l'Amazonie". Cet article va réfléchir sur la réception de son travail artistique et d'un papier trouvé entre les documents personnelles de Waldemar en parlant d'identité nationale, folklore et d'une situation vécue par le compositeur. Nous allons aussi réfléchir sur la légende d'oiseau Uirapuru, par le biais d'une chanson du maestro.

Mots-clé: L’Amazonie. Modernisme. Waldemar Henrique.



Introdução

Esse texto² é sobre Waldemar Henrique e a questão da identidade nacional nos meandros dos anos 1920 – 1930. As reflexões são sobre o artista e o contextualizam num momento de recepção do seu trabalho sobre as lendas amazônicas na capital do país. Essa pesquisa tornou-se possível graças a um fragmento de texto, uma folha de papel amarelada datada de 1937, descrevendo uma situação vivenciada pelo compositor. Trata-se de identificar o Brasil ou os *brasis*, pois nesse longo debate, cada parte desse país com seus caracteres regionais é um pequeno, mas ao mesmo tempo, é um exponencial *pedaço* de brasiliade de nossa nação. Por fim, a Amazônia deste artigo não é a Amazônia das queimadas que infelizmente vem nos preocupando muito, mas a Amazônia do olhar de um artista dos anos vinte e trinta. Do olhar saudoso da busca da brasiliade na mata virgem.

A Amazônia de Henrique

A Amazônia é um lugar de encanto e solidão que se misturam, um lugar de aventuras, de viagens contínuas, um lugar mágico e misterioso. De repiques e pororocas, de florestas e paisagens em transformação. Um lugar inesgotável de inspiração para literatos e folcloristas das mais variadas partes deste país. Um lugar que possibilita em parâmetro perceber o momento modernista. Waldemar Henrique produziu continuamente absorvido nesse universo, ao re-memorar e contar histórias. A maneira como o faz é o que deve ser levado em elevado grau de importância. Este contar histórias é o que se espera e o que fascina. “Em outros momentos,

¹ Mestre em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). ID Lattes: 7977990031917663; ORCID: 0000-0001-5112-6517. E-mail: robertmdias@yahoo.com.br.

² Uma versão modificada deste texto foi apresentada no “III Fórum de Pesquisa em Arte” – Arte, Hibridismo e Interculturalidade, na cidade de Belém, no ano de 2006.

chamei-o de poeta das lendas amazônicas. Um compositor, um contador de histórias.” Narrá-las tanto de forma melódica como linguística, une os dois elementos e os transcende. Dessa indissociabilidade toma vida sua obra. A sua origem é constantemente referenciada. Sair de um mundo de dimensões da Amazônia é chegar a outro, primeiramente, como sujeito de origem amazônica, o indivíduo e seus valores culturais. “Será da Amazônia esse Waldemar Henrique? E essa cantora que cantou de uma forma tão saborosa essa canção, será da Amazônia?”, inquiria Benjamin Lima, crítico musical, ao ouvir “Foi boto, Sinhá” (LIMA, 1934). Nele, um caráter quase verídico das lendas interioranas em viagens constantes e reveladoras, justificando-lhe o fascínio ante a natureza exuberante. Conhecendo a região amazônica e o imaginário popular. Ouvindo histórias, enraizando-se à fábula local, compartilhando vivências e experiências. Como ele, um sentimento profundo da Amazônia, de uma intimidade e uma poética do espaço. Em sonhos, crenças, medos e saudades, ideias e significados que se unem e nos ajudam timidamente a vislumbrar um Brasil *dele*, partindo da Amazônia, por sua imaginação aumentando os valores de realidade da Amazônia ao nacional, numa identidade Brasil.

“O Brasil é uma terra enorme, enorme até para a nacionalidade”³, reclamava um *lugar* Waldemar Henrique, em 1937, quando realizara uma pequena apresentação de suas canções a quatro sujeitos do cenário carioca. Atuando como mediador entre o conhecimento folclórico de natureza amazônica e a noção de identidade nacional (ORTIZ, 1994), Waldemar fora despertando paixões, instigando calorosamente uns, enfurecendo outros, revelando a riqueza de nosso país. Um Brasil de origem Amazônica, que estava de acordo com os anseios de intelectuais e artistas diversos, influenciados por uma concepção moderna de interpretação da história brasileira. Uma Amazônia real, em comportamentos e falas intensificados, manifestos como “textos”, como “documentos” de uma realidade histórica e social, onde a relação entre cultura e identidade nacional era continuamente presente e fundamental.

Com uma epígrafe, iniciemos uma breve análise do relato de Waldemar: “Eles eram quatro. Diziam-se brasileiros como eu. Houve um minuto de silêncio: não perceberam que a música terminará”⁴. Numa saleta, Waldemar descreve a maneira como tocou uma de suas canções em São Paulo, na presença de quatro sujeitos. Um pianista, sem naturalidade definida pelo manuscrito, um gaúcho, um carioca e um nortista. Tudo descrito de forma bem emblemática. Quando parou de tocar, escreveu relatando: “... girei sobre a banqueta e enfrentei-os corajosamente: que tal?” Naquele momento entravam em contato fundamentalmente com um novo e outro canto do país. Waldemar havia tocado um número de suas lendas amazônicas a uma plateia que desconhecia seu trabalho artístico. Naturalmente da apresentação surge um caloroso debate, vinculando cultura e identidade nacional, nas expectativas de um tempo vívido.

Bertuzzi era pianista e foi o primeiro a se pronunciar: “... éramos o Brasil que ele a muito procurava”, escreveu Waldemar. “O Brasil das yáras, das saracuras, dos feitiços, do mato virgem. O Brasil do fundo do rio gigante, da geografia sentimental do ‘por que me ufano do meu paiz’”. Um Brasil que calorosamente se percebia como nacional. É importante perceber o olhar do estrangeiro na construção do nacional – tema valioso e constante em diversos momentos. Naquela saleta, porém, nem todos estavam satisfeitos. O gaúcho presente, que falou em seguida interrompeu Bertuzzi e exclamou: “... eu sou franco. Gostei mais isso não é

³ Nunca é demais para reiterar meus sinceros agradecimentos ao Setor de Documentação Arquivística do Sistema Integrado de Museus (SIM), nas pessoas de Nazaré Lima e de D. Marisete, pelo aceite possibilitando-me acesso constante aos textos manuscritos de Waldemar Henrique.

⁴ O manuscrito está disponível na sala de documentação do Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP). Ver “ANOTAÇÕES”, Rio de Janeiro, 20/11/1937.

pra gaúcho”. Estava descontente por desconhecer e fundamentalmente por não associar aquela música à realidade brasileira. “Acaso esses bichos, esses ritmos (...) são nos conhecidos?” Sua visão atrelada a uma perspectiva sulista fez-lhe apenas afirmar: “A Amazônia nunca existiu para mim”. Ainda: “Como é que interpretaríamos tal música, taes versos (senão onde está o sabor gaúcho de um poema de Vargas Netto, por exemplo)”.

Hilariente, o carioca, terceiro a falar, ouvindo tal discurso “não parou de rir”. Gostou da música e afirmou atento “a riqueza étnica do seu paiz”: “Na Europa, isto tudo faria um sucesso... Este Brazil é uma maravilha. Cabem aqui dentro cincuenta portugues e espanhas e suissas...”. Em outro momento, Waldemar afirmou “Eu trabalhava com o folclore amazônico, de preferência, e isso era uma coisa um pouco leiga para eles”. Compondo exatamente sob um material “verdadeiramente inédito” o músico apresentou “coisas diferentes e desconhecidas no ambiente citadino do Rio.” O carioca e mesmo o pianista fora a representação de tal confirmação. Expressam a riqueza e importância do trabalho artístico de Waldemar Henrique. Era uma parte do todo nacional, que em suma era lhes desconhecida. Ingrediente especial para intelectuais que estavam na discussão sobre uma identidade nacional brasileira. Deixando clara a perspectiva que encaminhava os debates.

Simbolicamente, o quadro da situação acima nos parece bem emblemático. A associação entre cultura e identidade é notória. No Brasil, e não só nele, essa discussão foi sempre corrente. A identidade é contrativa, fincada em oposições. Seu mecanismo é baseado, fundamentalmente em diferenciações. A ideia de alteridade é imprescindível. “Pois a identidade que nega o Outro e permanece enclausurada em si mesma, corre o risco do mais obscuro e redutor etnocentrismo.” (Lévi-Strauss, 1977). É na apreensão da experiência que se concebe com o Outro, que a identidade adquire novo e relevante significado. O folclore vem para suprir a necessidade de algo relevante e genuíno, diferente de todos os demais. Na incessante busca por nossa brasilidade, Waldemar Henrique enfatizar um Brasil novo e até então pouco conhecido do restante do país, “das yáras, das saracuras, dos feitiços, do mato virgem”. Um Brasil de origem amazônica. Um Brasil de acordo com os anseios de intelectuais e artistas do momento, influenciados por uma concepção moderna na interpretação da história brasileira.

Waldemar utilizou lendas em suas composições, criando seus próprios temas. “Nunca foi um harmonizador de temas populares”, afirmou Vasco Mariz, “suas canções, lendas amazônicas, têm sido escritas à maneira do folclore da região, mas com temas próprios” (MARIZ, 1983, p. 208). “Foi boto, Sinhá” foi muito elogiada no Rio de Janeiro, “Tamba-tajá” foi a mais cantada. “Cobra Grande” fez muito sucesso. Com “Cenas dramáticas do Congo” venceu concurso no jornal “A Noite”, em 1936, mesmo ano em que apresenta na “Hora do Brasil” a canção premiada para todo o país. De Mário de Andrade, recebeu o saudoso elogio à canção “Boi-Bumbá”, como das mais belas canções folclóricas brasileira. Os seus shows se embalavam em “lendas, danças, acalantos, lundus, chulas, cocos”. É no calor de “nossas lendas amazônicas”⁵, que temos melhor nos dedicado neste estudo, seguindo os passos folclóricos, como exemplo, a “linda lenda amazônica” expressa em “Foi boto, Sinhá”, numa programação atenta a “preciosidade de nosso folklore” no ano de 1937⁶.

⁵ MHEP. CWH. Diário – Rio de janeiro – 05/12/1934.

⁶ A série das canções de “Lendas Amazônicas” é um conjunto de sete composições. “Foi boto, Sinhá” e “Matintaperera” de 1933, comportam o projeto inicial: falar da Amazônia, escrever sobre suas lendas e estabelecer-lhe “uma boa e fiel propaganda”; “Tamba-taja”, “Cobra Grande”, e “Uirapuru” são composições de 1934; “Manhangara” é de 1935 e “Curupira” de 1936. Nayá, Japim, Mururé também composições lendárias.

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

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

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

Saindo do meio da misteriosa floresta amazônica, carregando “os sortilégios do ‘Boto’ e a fascinação de ‘Cobra Grande’”, o músico era continuamente lembrado pela temática de seu trabalho artístico, pela relação contínua que proporcionava com o seu lugar, um vocabulário todo Amazônia. Escolhendo “essa preciosidade de nosso folklore” para arte musical, qualificava-se como missionário amazônico. Quando concedeu entrevista a um jornal carioca, em sua edição de domingo, Waldemar falava de seus planos de tournée e divulgação da cultura amazônica. “Pretendo em 1937 fazer uma ‘tournée’ a Europa e outra a Argentina, com Mara, um intelectual e um grande pintor amazônico”⁷. Para então esclarecer este objetivo: “Como vê você, se eu obtive como espero o concurso desses dois amigos, estaremos habilitados a fazer uma boa e fiel propaganda da Amazônia”⁸. No dia 20 de outubro de 1934, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, fez show no Instituto Nacional de Música, contando com palestra de Benjamin Lima.

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

Quando fizera “uns dois ou três programas na Rádio Jornal do Brasil” ouvidos por Benjamin Lima, este escrevia um artigo dizendo que, “pela primeira vez, ele ouvia em música uma coisa autenticamente amazônica, e que retratava a Amazônia da mesma forma com que Raul Bopp, sendo poeta gaúcho, retratou” (PEREIRA, 1984, p. 45-46). No Theatro Escola, num evento cultural organizado por Renato Vianna, inaugurou “suas vésperas de arte”, apresentando “nossas lendas amazônicas”⁹. Assim, “emergindo da vastidão da Amazônia”, “Yára, em outra lenda encantada do nosso folklore”¹⁰. Lendas artisticamente trabalhadas no duo paraense Waldemar Henrique e em “Mara, a voz morena que veio das terras misteriosas da Amazônia para encantar os nossos ouvidos”¹¹. Expressando cada vez mais a perspectiva de seu trabalho em uma linguagem amazônica em âmbito nacional. Como no jornal em edição de domingo, na coluna “Rádio”, sob o título “Waldemar Henrique”, em que Gastão Formenti ganhava os louros por ter revelado os músicos amazônicos.

⁷ À Argentina fez viagem somente em 1940 e à Europa em 1950.

⁸ Folha de jornal carioca com identificação desconhecida. No original contém uma caricatura de Augusto Rodrigues (circa 1937) (GODINHO, 1989, p. 148).

⁹ MHEP. CWH. Diário – Rio – 05/12/1934.

¹⁰ Anúncio publicado em 1936, no jornal “Estado do São Paulo” (GODINHO, 1989, p. 148).

¹¹ MHEP. Revista “Carioca” nº. 21 de 14.03.936, disponível no acervo particular de Waldemar Henrique pasta 07.

O público deve a Gastão Formenti a maravilhosa descoberta e divulgação do mais popular e brilhante de nossos compositores: Waldemar Henrique. Foi aquele intérprete quem, pela primeira vez e, no microphone da Mayrink Veiga, ofereceu aos seus ouvintes a grande surpresa dos rythmos ainda ignorados das lendas com um sabor characteristicamente local, os sortilégiros do “Boto” e a fascinação de “Cobra Grande”. Data dahi o aparecimento em nosso meio de Waldemar Henrique. Impressionado com a acolhida fez vir do Pará, Mara, sua irmã e sócia de Glória.¹²

Assim, no embate de símbolos quanto à “questão dos marcos culturais da identidade nacional”, no uso melódico, rítmico, harmônico das canções do folclore amazônico, Waldemar Henrique construiu sua arte folclórica. “Essas contribuições, esses acréscimos é que tornam a música reconhecida desse ou daquele povo...” (MENDES, 1975, p. 128). Numa contribuição pessoal de construção de signos novos para a canção, o músico foi se inspirando. Peculiar, acentuou um caráter genuíno do povo brasileiro. Propagador da região amazônica, conjugou-se a um grupo de pesquisadores relevantes do cenário nacional. Assim, Waldemar fora um homem de seu tempo e seu trabalho artístico e a recepção a esse trabalho são um testemunho histórico e expressam verdades nacionais, circunscrita na leitura sobre o ser nacional, todo esse calor do momento está vinculado, portanto, as ideias da realidade histórica de seu tempo vivido (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p. 7).

A Canção Uirapuru

Está canção faz parte da série de composições que teve como inspiração as lendas da Amazônia. A lenda do pássaro é uma das mais belas da Amazônia. De origem indígena é sempre lembrada por sua associação entre o pássaro e o seu canto, que é belo e raro. “Há uma variedade de pássaros da *família dos uíra*”, explicou o músico. Alguns possuem um canto muito bonito, enquanto outros não. É necessário saber quando um pássaro “uíra é purú, purú, quer dizer: ‘o verdadeiro’”. Assim, Waldemar em palestra, (GODINHO, 1989, p.53-58) afirma que somente os pajés ou velhos conucedores saberiam dizer qual seria o verdadeiro pássaro. Esse, o legítimo, é que era vendido em altos preços. Cantando apenas algumas semanas por ano, o misterioso pássaro amazônico canta e encanta aos seus ouvintes. Diz à lenda que “feliz daquele que o seu canto ouve, terá sempre sorte no amor e nos negócios”. (FERMINO, 1966, p. 143-146).

A letra da canção desenvolve uma instigante situação, ocorrido numa embarcação pequena, talvez uma canoa. Quem narra vive a história, que se dá na comunhão entre o caboclo e o rio, do pássaro os seus valores e encantos.

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

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

¹² Folha de jornal carioca com identificação desconhecida. No original contém uma caricatura de Augusto Rodrigues (circa 1937). (GODINHO, 1989, p. 148).

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

Os elementos desta canção são fundamentais. O movimento da narrativa é incisivo. A expressão “Certa vez” chama a atenção para uma história que se vai começar a contar. Neste momento, a primeira estrofe, montaria, paraná e caboclo aparecem num cenário que ganha profundidade pela própria perspectiva do narrador. Aparentemente, um homem, uma figura externa, que se introduz ou é introduzido em um universo mítico-lendário de uma sociabilidade profunda da Amazônia; um indivíduo inserido, num vasto mundo florestal, mas não somente geográfico. O narrador encaminha-nos, como ouvintes da canção, mapeando um território sobrenatural envolvido em crenças, lendas e mitos do imaginário local. Na canção, o mapeamento desse conjunto lendário, nitidamente pontuado, revela a intenção do autor, por meio do narrador. *A mãe d’água, o tajá, o jurutahy; a visagem, a surucucu, pavulagem, o uirapuru*, a Amazônia é esboçada, por aquilo que possui de mais genuíno: suas lendas. Na perspectiva marioandadiana, o personagem amazônico toma o rumo da capital paulista e envolve-se pelos traços da modernidade, por esta canção temos o movimento inverso, um agente externo desloca-se do meio urbano e o efeito alcançado é a própria intensificação da figura do uirapuru e o envolvimento deste agente pelos elementos da cultura indígena, da cultura ribeirinha. *Que caboclo falador / Que caboclo falador*, tornou-se *Que caboclo tentador*. Tentador de tentar, de seduzir, de chamar a atenção e na pronúncia da palavra “uirapuru”, o caboclo o fez. Na sequência da canção, um gesto quase falado, uma frase, um desejo meio que cotidiano.

Caboclinho, meu amor
 Arranja um pra mim
 Ando ‘roxo’ pra pregar
 “Unzinho” assim...

Um *dêitico de gestualidade*, que faz visualizar o indicador e o polegar se aproximando e expressando o *Unzinho assim* como o desejo de quem busca ter o pássaro. Acompanhado do uso contínuo de expressões, no jeito de falar do caboclo, envolvendo o narrador na trama em que o tempo fictício vai confundindo-se ao tempo real, alcançando um sentido de verdade, característico em Waldemar Henrique. No plano musical, Maria de Fátima diz que há um movimento cíclico, de repetição, no andamento das três estrofes iniciais da canção “Uirapuru”. Segundo a autora, essas repetições se dão também no nível linguístico, melódico e harmônico, imprimindo “uma sensação de que a fala do remador causou tédio, que só foi quebrado com a menção ao uirapuru, provocando uma mudança no discurso tanto linguístico quanto musical.” (BARROS, 2005, p. 121) No momento em que é pronunciada a palavra uirapuru a “linha do canto passa para uma região relativamente aguda, quase uma oitava acima da nota” em que havia terminado a parte anterior da canção. A primeira frase, desse novo momento, é um vocativo (*Caboclinho meu amor*) colocado numa região de tensão, resulta num reforço do pedido (do narrador ao caboclo querendo um uirapuru). No início de cada frase desse momento da canção, reaparece um padrão rítmico-melódico o qual faz com que “pela memória, retemos o vocativo e o pedido adquire um teor de insistência, pelas repetições, tanto do padrão, quanto das notas dentro dele.” O compositor possui uma forma particular de compor e de favorecer a figurativização. Ao relacionar a forma melódica e o elemento linguístico, Maria de Fátima concluiu que em Waldemar Henrique “havia uma origem comum para os dois

discursos, há isso, a autora chamou de ‘núcleo gerador’, núcleo por estar no centro e gerador por ser o propulsor de movimento para os dois componentes”. Origem comum, que sistematiza o desejo do narrador de possuir um pássaro uirapuru, mas

O diabo foi se embora
Não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Pra poder comprar

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

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

A situação se desfecha na fuga do caboclo e as esperanças do narrador de conseguir um uirapuru, mas quando afirma “*Eu vou desassossegar / O seu bem querer*” é a menção de que em breve o atentado remador não será o único a possuir um pássaro uirapuru. Pássaro raro, revestido de um encanto por seu canto ou em seu uso como talismã. A pedra muiraquitã, na cultura amazônica, assume o mesmo valor como objeto de atração às boas energias, bons fluidos, fertilidade, sorte no amor. Uso semelhante com relação ao boto, como se vê em “Viagem ao Brasil”, de Luís Agassiz, onde escreveu sobre o boto e seu uso como amuleto, descrevendo um, que vira “horrivelmente mutilado.” Sem nadadeira, “soberano remédio contra doenças”, sem um dos olhos, arrancado “para dele fazer feitiços.”¹³ Ou segundo Stradelli, segundo o qual, matava-se o boto “para tirar-lhe os olhos, os dentes e o vergalho, cousas todas a que atribuem virtudes extraordinárias.”¹⁴ Em Waldemar a respeito do pássaro uirapuru, então concluía: “dizem até que quando o uirapuru é roubado, o efeito é mais eficaz. Atrai mais amores, fortuna, boa sorte a quem o possui...”. Assim, pela associação desses elementos no real e no imaginário amazônico, tais elementos, tais objetos atuam como atrativos fundamentalmente na mente intelectual.

Conclusão

Foi proposta de Waldemar Henrique estabelecer um panorama sobre esse conjunto de elementos que diretamente envolvem a Amazônia. Seu encanto parte da música e dos diversos temas que a floresta oferece. Poetizar suas lendas difundindo-as. Fazendo como intermediário do conhecimento local e o nacional. Fora um missionário das lendas, um difusor desse conhecimento. Pesquisou temas já conhecidos e já familiarizados para si e em parcerias, como a de Antônio Tavernard, por exemplo, buscou estabelecer um nexo entre o regional e o nacional, o popular e a identidade nacional nos moldes modernistas da época de 1920 e 1930, quando muito se falava em brasiliade, no elemento genuíno nacional. Waldemar Henrique não estava acima da sua sociedade histórica, mas inserido nela e seu trabalho artístico e a recepção

¹³ AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. Viagem ao Brasil 1865-1866 / Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz; tradução e notas de Edgar Süsskind de Mendonça. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. p.302.

¹⁴ STRADELLI, Ermano. Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatúportuguez, precedidos de um esboço de Grammatica nheênga-umbuê-sáua mirí e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú poranduua. Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, Tomo 104, Volume 158, 1929. p. 603.

ao seu trabalho que esse breve texto tentou mostrar é exatamente fruto dessa relação, suscetível a visões de mundo e a historicidade, aos elementos que estão entrelaçados a consciência histórica de seu momento vivido.

Referências

- AGASSIZ, Jean Louis Rodolph, 1807-1873. **Viagem ao Brasil** 1865-1866 / Luís Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz; tradução e notas de Edgar Süsskind de Mendonça. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique**: folclore, texto e música num único Projeto – a canção. Campinas, SP: [s/n], 2005.
- CHALHOUB, S e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A História Contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos**: uma história social da arte e a literatura na Amazônia, 1908- 1929. Dissertação de doutorado, IFCH-UNICAMP, 2001.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **O anti-herói e a cobra-grande**: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia. In: Josebel Akel Fares. (Org.). Diversidade cultural: temas e enfoques. 1 ed. Belém: Unama, 2006, v. 2, p. 189-206.
- FILHO, Claver. **Waldemar Henrique**: O canto da Amazônia. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GODINHO, S. **Waldemar Henrique**: Só Deus sabe por que. Belém. Ed. Falangola. 1989.
- INOSOJA, J. Aventuras e Poética de Raul Bopp. In: BOPP, Raul. **Mironga e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978. (p. 15-18).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, E. J. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MORAIS, Raimundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia**. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Falangola ed. Belém, 1984.
- SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STRADELLI, Ermano. **Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatúportuguez**, precedidos de um esboço de Grammatica nheênga-umbuê-sáua mirí e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú poranduua. Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro, Tomo 104, Volume 158, 1929.

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

Recebido em 03 set 2020
Aprovado em 08 out. 2020

