

A Amazônia de Waldemar Henrique e de Mário de Andrade no modernismo brasileiro (1927-1945)

The Amazon of Waldemar Henrique and Mário de Andrade in brazilian modernism (1927-1945)

Robert Madeiro Dias

Graduado, licenciado, especialista e mestre em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA).
Professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF).

Resumo: O trabalho defende a ideia de que no bojo do movimento modernista a Amazônia ganhou em força e identidade, em potencialidades simbólicas de sua realidade constituinte. Quando comparada a um Brasil moderno foi tomada em um mistério renovado, revelando abordagens artísticas e visões de nacionalidade. Em Waldemar Henrique e Mário de Andrade, por meio de seus trabalhos, a série de *Lendas Amazônicas* do músico paraense e no literato paulista, de modo especial, o trabalho *Macunaíma* e o *Turista Aprendiz*. Este trabalho perscruta cada vez mais a Amazônia e este forte elemento de atração que exerce, em nosso enfoque, sobre o intelectual e o artista.

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

Abstract: The work argues that in the heart of the modernist movement, the Amazon has gained in strength and identity, in symbolic potentialities of its constituent reality. When compared to a modern Brazil it was taken in a renewed mystery, revealing artistic approaches and visions of nationalities. In Waldemar Henrique and Mário de Andrade, through their artistic works, the series of “Lendas da Amazônia” of the musician from Para and in the literary Paulista, in a special way, the works *Macunaíma* and *O Turista Aprendiz*. This work increasingly researches the Amazon and this strong element of attraction that exerts, in our focus, on the intellectual and the artist.

Keywords: Waldemar Henrique; Mário de Andrade; Amazon; Modernism.

Introdução – Os brasis de Waldemar e Mário de Andrade ¹

A Amazônia contemporânea atinge os noticiários através de dados não animadores sobre desmatamento, invasão de terras indígenas, grilagem, queimadas ilegais, críticas de entidades internacionais, falas controversas do governo brasileiro atual, desmonte das unidades de combate as atividades ilegais e destruição. Os números revelam assim uma postura do país distinta do que se viu nos últimos anos quando até então era referência e uma liderança no enfrentamento as questões ambientais. No entanto,

1. Sobre esse texto uma versão inicial foi apresentada em Belém no II Congresso Internacional de Estudos Linguístico e Literário da Amazônia – CIELLA, em 2009.

apesar das inquietações deste pesquisador sobre o tempo presente, a Amazônia objeto desta pesquisa será a dos anos 1920 e 1930 numa reflexão sobre os trabalhos de dois intelectuais do período: Waldemar Henrique e Mário de Andrade. Sendo assim, por que em um momento de efervescência intelectual de proporções nacionais – o Modernismo – a Amazônia foi incorporada de *modo* diferente nos trabalhos artísticos destes dois estudiosos? Espaço do antigo e do arcaico revela a Amazônia em *Macunaíma* como o lugar do tradicional, em contrapartida ao espaço do moderno e civilizado expressamente identificado à cidade de São Paulo. Ao ritmo do personagem Macunaíma, a Amazônia forçosamente assume a posição de periferia distante da civilização, seu movimento de norte a sul revela a presença dual de leitura do nacional no trabalho artístico do modernista paulista. Waldemar Henrique ao contrário situa seus personagens em meio às florestas, nos rios, nas matas em cenários e situações tipicamente locais. Nele, o tempo fictício confunde-se ao extremo ao tempo real e suas canções enunciam e revelam verdades sobre a sociedade e os atores sociais da Amazônia. Ao modo de cada intelectual a imagem de Brasil a partir da Amazônia de uma poética que envolve o espaço, uma intimidade, um sentido emocional associado ao lugar, que tem por meio da imaginação os valores da realidade aumentados.

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

Waldemar Henrique e Mário de Andrade por meio de seus trabalhos artísticos expressam atitudes de uma época dentro de uma consciência histórica (nacional) determinada e que, por sua vez, revelam às circunstâncias que as tornaram possíveis. O Brasil modernista de Mário de Andrade se justifica na presença do outro e intensifica-se perante o diferente. O Brasil de Waldemar Henrique se intensifica no objetivo do movimento modernista, que fora “modernizar a produção cultural nacional”, como afirma Eduardo Moraes, (MORAES, 1978: 53) escamoteando e estabelecendo diferenças, especificidades e valores culturais próprios, justificando uma apreensão, que temos defendido, de que a Amazônia revelou-se no que apresentava de genuíno e se fortaleceu em imagem e identidade, sendo uma dentre às várias culturas apregoadas pelo movimento modernista. Mutuamente as noções de Brasil moderno e Brasil da Amazônia ganham em força e identidade comparando-se. E a Amazônia, e não só o Brasil moderno, se fortalece naquilo que lhe é próprio aos olhos do mundo: sua imensa rede hidrográfica, seus surpreendentes domínios florestais. Sua incomparável biodiversidade, seu mitológico mundo de crenças, superstições, lendas em suas tantas e enfáticas histórias e históricas aventuras. Singularidades que se perdem em comparações com realidades urbanas. No olhar ao outro, por sua vez, o mundo moderno brasileiro legitimou-se como modernidade, como espaço da transformação, de industrialização e de máquina, de multidão e de progresso. E a Amazônia como um lugar de natureza, do mágico e misterioso, de virtudes ambientais.

Amazônia ganhou por aquilo que possui em maior peculiaridade e sob a áurea da busca de brasilidade, como sustentou o movimento modernista, fortaleceu-se em símbolos que lhe identificasse, lhe dando um mistério renovado, uma potencialidade de valores, de apreensões culturais, de abordagens artísticas, de fantasias, de visões de nacionalidade.

Waldemar Henrique foi um de seus gestores, em música, ao pensar o Brasil a partir do conhecimento tradicional folclórico da Amazônia. Foi o intelectual que pôde intermediar o conhecimento folclórico local às dimensões do pensamento nacional. O Brasil das yáras e saracuras, do mato, da floresta, no seu trabalho artístico representados por meio de suas canções expressam as inquietações cruciais de seu próprio tempo. Waldemar Henrique mergulha e interpreta sua realidade cultural. O Brasil que revela é em dimensões de Amazônia.

Por Mário de Andrade o Brasil se revelava necessariamente num sentido de captura de uma linguagem nacional, eivada em brasileirismo. Mário investe constantemente nos estudos de folclore do Brasil, contudo, é importante frisar num objetivo que sempre o interliga a sua cidade natal. Mário de Andrade interpreta o Brasil pelo sentimento bairrista que fortalece. Ler a Amazônia legitimando São Paulo, como sujeito da cultura *dele*, de valores e atitudes *dele*. E ser paulista não é algo inerte, “queria e quer dizer estar consciente, ainda que vagamente, de se fazer parte de uma potência com interesses definidos” (SAID, 1990: 23). A postura não guarda distinções quanto ao objetivo expresso em *Macunaíma*: o Brasil moderno o Brasil arcaico, o Brasil dual. Dualidade, não como reflexo das propostas de Jacques Lambert e Roger Bastide, mas bem mais sustentado no lamento intelectual presente, por exemplo, na Revista do Brasil, da qual Mário de Andrade colaborava e que estava empenhada em realizar uma escrita da história do Brasil (LAMBERT, 1956; BASTIDE, 1957; LUCA, 1999). *Macunaíma* nasce na Amazônia e caminha a São Paulo. Sua poesia do início dos anos vinte (Paulicéia Desvairada) revela pressupostos de sua leitura do Brasil, manifestada posteriormente em *Macunaíma*, onde a temática dos *dois brasis* continuamente se faz presente. Mário de Andrade lia Amazônia. Lia com o olhar *dele*, o olhar de viajante.

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, rememorando e contando histórias. A maneira como o faz é o que deve ser levado em elevado grau de importância. Este contar histórias é o que se espera e o que fascina. “Em outros momentos, chamei-o de poeta das lendas amazônicas. Um compositor, um contador de histórias.” Narra - as tanto de forma melódica como linguística, une os dois elementos e os transcende. Dessa indissociabilidade toma vida sua obra. A sua origem é constantemente referenciada e isto lhe confere prestígio. Sair de um mundo de dimensões da Amazônia é chegar a outro primeiramente como sujeito de origem amazônica, um indivíduo que é ele e se espera carregue seus valores culturais. “Será da Amazônia esse Waldemar Henrique? E essa cantora que cantou de uma forma tão saborosa essa canção, será da Amazônia?” Inquiria Benjamin Lima, crítico musical, ao ouvir “Foi boto, Sinhá”. (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”, 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”.² 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 emblemático. Quando parou de tocar, escreveu relatando: “... girei sobre a banquetta e enfrentei-os corajosamente: que tal?” Naquele momento entravam em contato fundamentalmente com um *novo* e *outro* canto do país. Waldemar havia tocado um número de suas lendas amazônicas a uma platéia que desconhecia seu trabalho artístico. Naturalmente da apresentação surge um caloroso debate, vinculando cultura e identidade nacional, nas expectativas de um tempo vivido.

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

Hilariante, o carioca, terceiro a falar, ouvindo tal discurso “não parou de rir”. Gostou da música

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

e afirmou atento “a riqueza étnica do seu paiz”: “Na Europa, isto tudo faria um sucesso... Este Brazil é uma maravilha. Cabem aqui dentro cincoenta portugaes e espanhas e suissas...”. Em outro momento Waldemar afirmou “Eu trabalhava com o folclore amazônico, de preferência, e isso era uma coisa um pouco leiga para eles”. 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 relevante e até então pouco conhecido do restante do país, “das yáras, das saracuras, dos feitiços, do mato virgem”. Um Brasil de origem amazônica. Um Brasil de acordo com os anseios de intelectuais e artistas do momento, influenciados por uma concepção moderna na interpretação da história brasileira.

Das leituras de Brasil por meio da Amazônia, Mário de Andrade, é um enfoque especial. Aqui esteve no ano 1927 e escreveu um livro intitulado “Turista Aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”, expressando assim a natureza de uma viagem etnográfica, uma viagem de pesquisa. Descrições da natureza, dos hábitos populares locais, das comidas e dos aspectos exóticos são as temáticas do seu diário e dão o tom da interpretação que estipula sobre a Amazônia: a Amazônia profunda de sua realidade mais genuína. Com esta percepção e o modo pouco caloroso de Mário de Andrade frente à intelectualidade local, este trabalho vem avançando suas pesquisas sugerindo, mesmo em *Macunaíma*, em sua leitura do nacional um Brasil *dele*, que canta sua cidade, canta seu Brasil primeiramente nas dimensões de sua desvairada São Paulo. Assim, lê o Brasil, constrói sua cidade e dá sentido a sua interpretação. Estando atento às particularidades da obra *Macunaíma*, que será logo mais analisada, uma temática apresenta continuidade na obra de Mário de Andrade: Paulicéia Desvairada, seu amor e crítica de São Paulo; e *Macunaíma*, ambas refletindo ao seu modo a noção de *dois brasis*. Bairrista exaltado o *texto* de Mário de Andrade bem se enquadra ao *contexto* modernista. São Paulo, vanguarda das cidades nacionais, tema exaltado de grandes falas, progressista e febril, raio de luz do tempo vintista, dona de um passado glorioso. É desvairada porque cresceu num ritmo vertiginoso, porque é progresso e ao mesmo tempo não é. Por que mistura e se mistura entre elementos variados e contrastantes. “Amo-te de pesadelos taciturnos”. “Pura neblina da manhã”. De asfalto e de várzea, cidade “meio fidalga, meio barregã”.

Entre as cidades brasileiras torna-se peculiar não pela ausência de conflitos e diferenças sociais, o que lhe havia naturalmente, mas por apresentar uma realidade que lhe aproxima da Europa, em seu clima de vida agitada, cosmopolita, pautada pela diferença de pessoas e mercadorias, pelo progresso que chega e proporciona transformações. Cidade que mistura nobreza e barreguice, asfalto e várzea, em caminho ao progresso, em uma fase como busca confirmar o poema: de transição. Em São Paulo, passado e presente em analogia lhe conferem liberdade e iniciativa, pioneirismo no conhecimento vanguardista. Saliente-se a postura intelectual de Mário de Andrade em relação a regiões outras que não São Paulo para enfatizar a constância da leitura que encaminha a um determinado lugar terminando sempre por enfatizar sua desvairada capital. Ao tempo em que ama o Brasil, seu afã bairrista floresce. Por seus poemas, Mário de Andrade edifica uma imagem, carrega um discurso, eterniza uma memória, constrói uma história. (PECHMAN, 1998: 101-107)³ E no frenesi de sua cidade e seus arranha-céus, no contínuo retorno a São Paulo de um sentimento à *poética do espaço*.

Gaston Bachelard (1884-1962) fez uma análise que denominou de “poética do espaço”. O interior de uma casa adquire um sentido de intimidade, real ou imaginário, a partir das experiências que estão para determinado espaço. Assim, uma casa pode ser determinada como mágica ou assombrada adquirindo valores associados a qualidades imaginativas ou figurativas. Portanto, o espaço é dotado de um sentido emocional e por meio da imaginação tem seus “valores de realidade” aumentados. Uma realidade e intimidade que no artista se aproxima e se constrói. (BACHELARD, 1993). Edward Said atenta que os lugares, as regiões, os setores geográficos estão em determinado lugar, existem em suas realidades constituintes, contudo não se desvinculam “de uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário”. (SAID, 1990: 17) A Amazônia está lá, está aqui, fisicamente, mas ela tem algo muito maior, que é pensamento, que é imagem, que é vocabulário. Que está no Waldemar Henrique e no Mário de Andrade, está em suas mentes e está no *lugar*, que está no Brasil *deles* em suas contribuições na feitura, por meios artísticos da história do Brasil.

Imagens e projetos de Mário de Andrade e Waldemar Henrique. Um Brasil *deles* e da cultura *deles*. Do *ethos* paulista foi fundamental a compreensão da estada de Mário na Amazônia e daí à leitura que estipula como nacional. Por sua vez, do *ethos* amazônico é fundamental visualizar o Brasil que se construiu a partir do trabalho de Waldemar Henrique. Fazer parte de uma potência não é algo inerte, menos ainda a maneira particular como ler o todo nacional, a cidade ou o campo como criações artísticas. Em Mário de Andrade um Brasil em função de São Paulo, ler a brasilidade sem esse véu de transformações urbanas é bastante improvável e *Macunaíma* é a maior expressão. E o Turista Aprendiz também ganha esta conotação quando passa a ser o lugar da utopia, o lugar em que o rapsodo imagina poder tocar o genuíno. É significativo e compreensível que vindo de uma grande cidade vivenciasse numa grande floresta um gosto tão profundo pela natureza. Mário de Andrade é da cidade, mas sua estada na Amazônia toca-lhe áreas de sensibilidade improváveis ao biógrafo alcançar. Prestes a finalizar a primeira parte de seu diário, visitando a ilha do Marajó, seu olhar revela-se tomado por uma natureza viva, que escreveu sobre uns Araris, uns igarapezóides, umas ingazeiras, “que cobrem inteiramente as margens, folhudas,

3. Pechman atenta que para que uma cidade seja mais do que as pedras que lhe sustentam (“um amontoado de casas, templos, monumentos, fortalezas”) é preciso “dar-lhe um sentido”, evocar símbolos por meio do discurso, me parece sendo o intelectual o artífice desta construção.

rechonchudas, lavando os galhos n'água”.

Uns macaquinhos voam de galho em galho. As aningas floridas. De vez em quando o vôo baixo das ciganas, parecem pesar toneladas. E uma abundância de trepadeira lilá [...]. E a vista se abre em novos horizontes. São campos imensos, de um verde claro, intenso, com ilhas de mato ao longe, nítidas, de verde escuro que recorta céu e campo. [...] É Marajó, gente! [...] E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras cor-de-rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde claro. E quando a gente faz um barulho de propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhas, rosas, brancas mescladas, batidos de sol nítido. Caí no chão da lanchinha. Foram ver, era simplesmente isso, caí no chão! O estado emotivo foi tão grande que me faltaram as pernas, caí no chão. [...] A beleza de Marajó com sua passarada me derrubou no chão. (ANDRADE, 1976: 176 -177)

“Éramos um grupo de amigos paulistas, curiosos de conhecer outros brasis, viajando cada qual por conta própria, pela vaidade ou ventura de conhecer coisas.” (ANDRADE, 1976: 150) De possuir experiências na Amazônia e dela narrar um Brasil. E daí encara a viagem que a princípio seria tão monótona de outra forma. Seu encanto pela Ilha do Marajó o fez cair no chão.

Temos assim comportamentos e falas intensificadas abordadas como “textos”, no sentido geertziano, reveladoras de ideias, significados e valores oportunos a uma imagem que se buscou construir como nacional. Interpretações que se confluem e se afastam no que buscam revelar um ar de nacionalidade e abordam de maneira particular um lugar do Brasil: a Amazônia.

O pássaro uirapuru e a pedra muiraquitã: talismãs da Amazônia

Mas deste interstício que nos ligar ao lugar, na percepção de que há um objetivo distinto entre Mário de Andrade e Waldemar Henrique, uma nova semelhança subjaz que está ligada ao próprio lugar. A série de *Lendas Amazônicas* e o trabalho literário *Macunaíma* contribuem conjuntamente para os termos propostos de nossa interpretação. A Amazônia surge como o místico cenário brasileiro do anseio intelectual. Genuíno lugar, que se renova no olhar do artista e em novas abordagens. Lugar de dimensões amplas, que se revelava profunda, nas florestas e nos rios, nas lendas, nos mitos e na brasilidade. Confluindo elementos estéticos sob a ótica da renovação de uma *poética do espaço* envolto na Amazônia, um sentimento, uma intimidade, que se revelou genuinamente brasileiro, como Raul Bopp deixou escrito: “Com a minha vivência na Amazônia, de profundidades incalculáveis, fui pouco a pouco aprendendo a sentir o Brasil, com o seu sentido mágico desdobrado na sua totalidade.” (BOPP, 1977: 13) Sentido mágico que está na temática do herói, em *Cobra Norato*, em que o herói mata o Cobra Norato “introduz-se na sua pele de seda elástica e parte em busca da filha da rainha Luzia”; em *Macunaíma*, onde um herói atrapalhado perde um objeto valioso, a muiraquitã, ganha de Ci e sai no intento de recuperá-la; não menos, em Waldemar Henrique, onde na figura do boto, visualiza um herói tão sem caráter como Macunaíma e dedica-lhe um alcance temático inédito. Frente o lugar esta “substância poética fabulosa, com o mato

cheio de ruídos, misturado com a pulsação das florestas insones, não podia se acomodar num perímetro de composições medidas”, (BOPP, 1977: 12) novamente Bopp, referindo-se ao romanceiro amazônico, testemunhando a exigência histórica de novos procedimentos e técnicas. “Os moldes métricos fracionados serviam para dar expressão às coisas do universo clássico. Mas deformam ou são insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas.” (BOPP, 1977: 12) E numa acepção de sensibilidade do artista, o desejo moderno de aproximar a realidade como temática ao fazer artístico no Brasil, exigindo o rompimento “com as limitações da processualística do verso, ensaiar qualquer coisa em novas escolas de formas (à maneira da vida vegetal, espontânea), em linguagem solta, em moldes rítmicos diferentes.” A crítica à Escola parnasiana é clássica, não iremos alongá-la. O tempo exigia novos ares, novos versos, a exemplo, quando Mário de Andrade apresentou seu trabalho *Macunaíma* foi instintivamente procurado para participar do movimento de *Antropofagia*.

As idéias do poeta da *Paulicéia Desvairada* ajustavam-se perfeitamente aos esquemas antropofágicos. Mas Mário desinteressou-se pelo convite. Sentia-se satisfeito com a popularidade que lhe coube no inventário da Semana. Tinha, além disso, fortes implicações de amizade com uma confraria de admiradores. Preferia ficar em sossego. Afastou-se, aos poucos, do grupo.” (BOPP, 1977, 43).

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

Quanto ao manifesto do Oswaldo... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. Isso, como já falei pra ele mesmo, posso falar em carta sem que fique cheirando intriga nem manejo. Os pedaços que entendo no geral não concordo. Tivemos uma noite inteirinha de discussão quando ele ainda estava aqui. Mas a respeito de manifestos do Oswaldo eu tenho uma infelicidade toda particular com eles. Saem sempre no momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando o Oswaldo andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileiro meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele(se lembre que na *Paulicéia* eu já afirmava falar brasileiro porém ninguém pôs reparo nisso) e Oswaldo me escrevia de lá ‘venha pra cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir’ etc... Eu devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil é que me interessa agora’, ‘Meti a cara na mata virgem’ etc... O Oswaldo vem da Europa, se paubrasilisa, e eu então publicando só então meu *Losango cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica botei aquele ‘possivelmente pau brasil’ que vem no prefácio do livro. Quê que havia de fazer!... No entanto no dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escachei com o manifesto que até o Oswaldo saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio. Agora vai se dar a mesma coisa. *Macunaíma* vai sair, escrito em dezembro de 1926, inteirinho em seis dias, correto e aumentado em janeiro de 1927, e vai parecer inteiramente antropófago... Lamento um bocado essas coincidências todas, palavra. Principalmente porque *Macunaíma* já é uma tentativa tão audaciosa e tão única (não pretendo voltar ao gênero absolutamente), os problemas dele são tão complexos apesar dele ser um puro divertimento (foi escrito em férias e com férias) que complicá-lo ainda com a tal de antropofagia me prejudica bem o livro. Paciência. É alias de todas as minhas obras a mais sarapantadora. (LOPES, 1988: 400).

Intrigas à parte, estas parecem ser esclarecidas por Eduardo Moraes (MORAES, 1978: 73-109), quando sugere um equívoco de Mário de Andrade “na compreensão da proposta oswaldiana”. Refletindo e aprofundando nosso diálogo, a carta é sugestiva por apresentar um panorama intelectual de busca de elementos da brasilidade no encaminhamento das discussões do movimento modernista na década de 20, na qual Mário de Andrade sentia-se afetado como pioneiro. Das similitudes nas diversas vozes intelectuais e seus diversos grupos, o modernismo revela-se como o “estado de espírito dominante e criador,” de uma “fase de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência”. (NUNES, 1975: 41). Viajando como turista aprendiz pela Amazônia, a oportunidade, de num momento de pesquisa o “intelectual de gabinete” ir ao encontro de outro Brasil. Contudo, escreveu *Macunaíma*, antes mesmo de sua viagem. “Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico,” afirma que gostou “de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocado bastante com a nossa época.” (LOPES, 1988: 401). Duplo movimento que realiza a sua obra: o traço psicológico, muito atraente aos ideais da antropofagia e a aproximação com a perspectiva folclórica. Estes “traços psicológicos do homem brasileiro” discorriam como forma de acesso a elaboração de uma cultura nacional. Semelhante modo de abordar o problema da cultura, que está nas publicações de Sérgio Buarque de Holanda, em Graça Aranha, no grupo Anta, no movimento de Antropofagia. Visão sintetizada em Paulo Prado, que “designa a si próprio como uma psicologia do caráter brasileiro,” por meio de *Retrato do Brasil*, onde segue sua análise pelo caráter luxurioso, segundo afirma, do brasileiro. O folclore apresentava traços com a literatura, o pensamento social brasileiro não era diferente. Um conjunto de trabalhos sociológicos fez história, imbuídos da imagem do literato, buscando definir a identidade nacional em termos de caráter brasileiro. “Cordialidade” serviu de parâmetro ao pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, revelando uma tradição brasileira que aproxima “literatos” e “cientistas”. O literato, de fato, goza de um predomínio no plano intelectual àquela época, um predomínio representativo da distância do cenário acadêmico. Se pensarmos os estudos de folclore, continuamente teremos sua identificação ao amadorismo, ao encantamento e ao diletantismo. Mário de Andrade, de fato, se preocupa em estudar os traços psicológicos do sujeito brasileiro, por meio de um personagem lendário, o que faz emergir na obra um pensamento, não menos voltado à cultura popular e o saber indígena, mergulhando nas crenças, nos costumes, na língua e na arte de comunidades diversas, em pesquisas que tem início na leitura de Koch-Grünberg, onde fundamentalmente pensa visualizar o tipo brasileiro, numa lenda:

Entre os índios do extremo norte, corre a lenda do herói Macunaíma, que tinha em criança a propriedade de, quando deposto na sarapilheira do mato, se tornar imediatamente adulto. Porém quando os pés dele deixavam de tocar o adubo natural das folhas podres, Macunaíma se tornava curumi, outra vez. (LOPES, 1988: 422)

Esta é a linha que norteia a narrativa de seu trabalho, Macunaíma retira os pés de seu adubo natural na Amazônia e corrompe-se por outros valores na grande capital. Mário de Andrade aborda a Amazônia artisticamente, percebendo nela um lugar mágico, assim como seus personagens e o limite

entre o primitivo e o civilizado. Maria Augusta (FONSECA, 1988: 279-294), por exemplo, argumenta que ao chegar a São Paulo e instalar-se, Macunaíma logo fica atento ao aprendizado de uma nova língua, da qual escreverá a “Carta pras Icamiabas,” pedindo dinheiro e informando a perda da muiraquitã, último elo entre o herói e sua tradição. Distante de sua origem “o herói se deixa envolver pelas seduções do mundo civilizado, nitidamente apartado de sua cultura,” corrompendo-se. Mas ao passo que a obra parece afirmar a corrupção e a perda do elo folclórico nacional por meio do personagem, como uma esfinge inevitável ante a modernidade, a história tem vida do conhecimento folclórico e uma Amazônia está subjacente. Amazônia profunda em sentido mágico-lendário, na força presente de seu folclore. Ali, está o Macunaíma, que nasce como os heróis, de mãe virgem, preto retinto, da tribo tapanhuma. Que dialoga com o curupira, que conversa com o uirapuru; que conquista Ci, a Mãe do Mato, e dela recebe uma pedra preciosa; que recebe ajuda da cutia, por meio de uma calda de mandioca, que o faz crescer. Que engana os irmãos, que é mau, mas não é perverso. Que migra para São Paulo e enfrenta o gigante Piaimã, que escreve a carta pras Icamiabas, e num mergulho de lagoa, em seus desejos de amor devorado é pela uiara. Personagens e histórias que estão nas sagas de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, que estão em Waldemar Henrique, mas Mário de Andrade não se inspira neste, de fato, ambos estão inseridos numa confluência de estudos, que tinha por mérito estudar o folclore, independente de fazer parte, direta ou indiretamente de qualquer grupo de linha modernista.

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

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

Waldemar Henrique compôs envolvido neste misticismo, a composição “Uirapuru” demanda seus objetivos. A lenda do pássaro é uma das mais belas da Amazônia. De origem indígena é sempre lembrada por sua associação entre o pássaro e o seu canto, que é belo e raro. “Há uma variedade de pássaros da *família dos uíra*”, explicou o músico. Alguns possuem um canto muito bonito, enquanto que outros não. É necessário saber quando um pássaro “uíra é purú, purú, quer dizer: ‘o verdadeiro’”. Assim, Waldemar em palestra, (GODINHO, 1989: 53-58) afirma que somente os pajés ou velhos conhecedores 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: 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*

*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 marioandradiana, 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 pegar
"Unzinho" assim...

Um *dêitico de gestualidade*, que faz visualizar o indicador e o polegar se aproximando e expressando o *Unzinho assim* como o desejo de quem busca ter o pássaro. Acompanhado do uso contínuo de expressões, no jeito de falar do caboclo, envolvendo o narrador na trama em que o tempo fictício vai 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: 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, retomemos o vocativo e o pedido adquire um teor de insistência, pelas repetições, tanto do padrão, quanto das notas dentro dele." O compositor possui uma forma particular de compor e de favorecer a figurativização. 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 repentino interesse pela menção ao uirapuru o caboclinho se foi, num pulo tão largo que talvez Macunaíma não conhecesse. 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 desfaz 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, (AGASSIZ, 2000: 302) onde escreveu sobre o boto e seu uso como amuleto, descrevendo um, que vira “horripelmente mutilado.” Sem nadadeira, “soberano remédio contra doenças”, sem um dos olhos, arrancado “para dele fazer feitiços.” Ou segundo Stradelli, (STRADELLI, 1929: 603) segundo o qual, matava-se o boto “para tirar-lhe os olhos, os dentes e o vergalho, cousas todas a que atribuem virtudes extraordinárias.” 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 pedras, tais objetos atuam como atrativos fundamentalmente na mente intelectual. Mário de Andrade realiza movimento semelhante ao do narrador da canção “Uirapuru”, a muiraquitã e o herói Macunaíma são os objetos de sua atração. O uirapuru e a pedra muiraquitã são talismãs representativos da cultura da Amazônia.

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

Foi proposta de Waldemar Henrique estabelecer um panorama sobre esse conjunto de elementos que diretamente envolvem a Amazônia. Seu encanto parte da música e dos diversos temas que a floresta oferece. Poetizar suas lendas difundindo-as. Fazendo como intermediário do conhecimento local e o nacional em sua poética do espaço. Conduzindo assim os argumentos centrais deste trabalho de que a Amazônia quando comparada a um Brasil moderno foi tomada em um mistério renovado, revelando abordagens artísticas e visões de nacionalidade. Ganhando em força e identidade, em potencialidades simbólicas de sua realidade constituinte. Por fim, essa mesma Amazônia que encantou intelectuais, viajantes do século XIX e de todos os outros tempos e que hoje sofrer com as altas taxas de desmatamento ainda encantam aos que ali passam ou simplesmente possuem alguma sensibilidade ao que é de fato a beleza da natureza.

Para concluirmos trago o trecho de um documento que encontrei entre os papéis do compositor paraense. Trata-se da organização de um repertório do músico. Este é bem incisivo e oferece uma clara noção da natureza temática de seu trabalho, um repertório ⁴ que constata uma preocupação histórica. Assim seguia: “Sobre motivos folklóricos da Amazônia. Recital de canções amazônicas de Waldemar Henrique.” Associação dos Artistas Brasileiros.

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

1 parte

- I – Nayá – (lenda da Vitória-régia)
- II – Boi-Bumbá (dança dos festejos junino de Belém do Pará).
- III – Tamba-tajá – (invocação à planta que traz felicidade aos amores)
- IV – “O chorinho...” (moda de serenata nortista), versos de Bruno de Menezes.
- V – Uyrapuru (pássaro talisman) toada nortista.
- VI – Farinhada (scena paraense) versos de Ilmá Pontes de Carvalho.
- VII – Matinta-perêra (lenda das velhas más que a noite se transforma em ave agoirenta para livrar do agoiro promettem-lhe tabaco que ella virá buscar no dia seguinte).
- VIII – Curupira (duende que pertuba e atemoriza os caçadores).
- IX – Assahy – bebida característica do Pará.
- X – Rito Palikur.
- XI – Tem pena da nega (motivo de macumba de Santa Bárbara, onde a negra embriagada é surrada numa roda de fanáticos.)
- XII – Sonho curumin.
- XIII – Japim (lenda amazônica. Pássaro que não tem canto próprio, imitando o canto de todos os demais pássaros. Traz desgraças a quem o mata).
- XIV – Manha-Nungara (mãe de criação) grito de angustia na lenda do boto que seduz a índia atraindo-a para o fundo do rio, onde ela se atira.
- XV – Mururé
- XVI – Cobra-Grande.
- XVII – Senhora D. Sancha.
- XVIII – Minha Terra. ⁵

Este repertório revela o modernismo no Waldemar pelo interesse voltado a pesquisa, envolta em uma temática extremamente vasta quanto ao conhecimento folclórico amazônico, dando possibilidade ao seu trabalho de revelar uma estética que é amazônica que faz visualizar sua ânsia e o dialogo ao tempo em que vive. Empenhou-se na busca por “outros caminhos, o da música, o dos ritmos, o do ‘folklore’, onde tentamos penetrar com todo o apuro da sensibilidade e interesse de estudo.” Fazendo-o no estado do Pará, na função de diretor do setor de cultura artística uma boa oportunidade de levantar estes saberes folclóricos, afro, indígena, popular, etc. Assim, das inquietações do artista se volta ou não ao Rio de Janeiro, ainda em Belém, ⁶ após sua frequência matinal à igreja de Santana, no dia 26 de abril de 1944, escreveu atento ao “quão importante poderia tornar-se minha estada nestas paragens.”

O Marajó ai está, digno de um álbum, ilustrado, musicado, descrevendo os seus recursos, sua vida, seus pitorescos costumes, usos, tradições, vocabulário, danças, ritmos, roupas, utensílios, o carimbo, o bailado, etc, etc. Após este álbum, o de lendas musicadas, com descrições, ilustrações, poemas, etc. O das macumbas, toadas de canoeiro, cantos de pássaros, bumbas, etnografia, folclore amazônico – o rio, Manaus, batuques, igrejas, indiadas, ritmos, etc, etc. Cultura Amazônica

5. Rio de Janeiro escrito em 06 de dezembro de 1944.

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

no duro. [...] Só aqui poderei fazer como diretor do Deip.⁷

Com Tavernard buscou compor um trabalho realmente digno e visualizador desta parte do Brasil, desta parceria surgiu à canção “Foi boto, sinhá” e “Matintaperera”, ambas de 1933. “Quando eu conheci Antônio Tavernard”, disse Waldemar Henrique, “sugerimos que nós íamos fazer umas canções juntas, conversamos sobre nossas lendas, ele achou interessante, e escreveu.” (PEREIRA, 1984: 91).⁸ Assim, vestindo uma roupagem folclórica, recolhendo, arquivando e/ou divulgando o vasto material folclórico, o músico transparece o tom missionário, que caracterizou o movimento folclórico, nele expressando o seu contínuo desejo de divulgar a Amazônia, edificado cada vez mais em um eficaz sentido simbólico do qual seu trabalho se reveste.

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

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

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

*Abancado à escrivainha
em São Paulo
na minha casa da rua
lopes chaves
de supetão senti um
friúme por dentro
fiquei trêmulo, muito
comovido
com o livro palerma
olhando pra mim
não vê que me lembrei que lá*

7. Diário – Belém – em 26 de abril de 1944.

8. “A respeito desse encontro, Vicente Salles disse que ‘os dois traçaram juntos um programa em que a Amazônia, na música e na poesia, [ganhava], pela primeira vez, uma concessão de talentos realmente notáveis’”. Ver (FILHO, 1978: 88.)

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

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

Conclusão

Os homens apresentam modos particulares de compreensão da realidade. Usam lentes diferentes, por que trazem experiências distintas. “A cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo”. Logo, “homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas.” (LARAIA, 2001) A cultura é plural, as identidades provenientes de sua reinterpretação também o são, não havendo com isso uma identidade autêntica, mas uma pluralidade delas, sugestivas enquanto ser nacional. O Brasil de Waldemar Henrique é um Brasil em dimensões da Amazônia, um Brasil *dele*, de uma poética do espaço. Águas, rios, florestas, cultura ribeirinha são matéria-prima de seu fazer artístico que extrapola o meio ambiente e suas limitações, todavia, que está acima de tudo na esfera da cultura, dos valores e hábitos de um determinado lugar. Em Mário de Andrade, não menos uma Amazônia que se expressa e se revela em floresta, em natureza, em folclore. No intelectual e no artista o sortilégio de lendas na escrita de uma história do Brasil, obedecendo a particularidades, não menos um Brasil *dele* lido pela perspectiva de seu lugar intelectual, social e político.

Referência

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.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa, Edições 70. 2005.

_____. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica. – Paris - Brasília, DF: CNPQ, 1988.

_____. *Mário de Andrade. Poesias completas*. 5º ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Livraria Martins Ed.1980.

_____. *Mário e o Pirotécnico Aprendiz: Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

ÁVILA, Affonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

BAGLI, Priscilla. *Campo e cidade: a construção dos mitos*. São Paulo – FCT/UNESP, 2004.

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

BIRMAN, Joel. *Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.16, n.1, p. 195- 216. jan.-mar. 2009.

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.

FAYET, Ana Luisa. *Imagens etnográficas de viajantes alemães no Brasil do século XIX*. In: VI Reunión de Antropologia del Mercosul, 2005, Montivideo. Anais da VI Reunión de Antropologia del Mercosul, 2005.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos Modernos: uma história social da arte e a literatura na Amazônia, 1908- 1929*. Dissertação de doutorado, IFCH-UNICAMP, 2001.

_____. *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.

LIRA, José Tavares Correia de. *Naufração e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 20 n° 57 p. 143- 209. fev/2005.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

_____. *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. V. 13. n.2. p. 135-164. Jul.-Dez. 2005.

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*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PECHMAN, Robert. “Pedra e discurso: Cidade, História e Literatura”. In. AGUIÁR, F.; MEIHY, J.C. S; B& VASCONCELOS, S. (org.) *Gêneros de fronteiras: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1998, (p. 101-107).

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

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, V. *Música e músicos no Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970.

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

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

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

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

Submetido em: 17/09/2020

Aprovado em: 25/11/2020