UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA

NAMARA NAYANE DE SOUZA ALVES

MÚSICA, INFORMAÇÃO E IDENTIDADE NAS OBRAS DE WALDEMAR HENRIQUE

BELÉM
2018

NAMARA NAYANE DE SOUZA ALVES

MÚSICA, INFORMAÇÃO E IDENTIDADE NAS OBRAS DE WALDEMAR HENRIQUE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de Bibliotecária.
Orientador: Prof. Dr. Rubens da Silva Ferreira

BELÉM
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo ficat, mediante os dados fornecidos pela autora

A477m Alves, Namara Nayane de Souza

Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique / Namara Nayane de Souza Alves. – 2018.

99 f. : il. color.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Faculdade de Biblioteconomia, Belém, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Rubens da Silva Ferreira

1. Henrique, Waldemar – Canções e músicas. 2. Identidade na Amazônia. 3. Biblioteconomia. 4. Ciência da Informação. I. Ferreira, Rubens da Silva, orient. II. Título.

CDD 028.7

NAMARA NAYANE DE SOUZA ALVES

MÚSICA, INFORMAÇÃO E IDENTIDADE NAS OBRAS DE WALDEMAR HENRIQUE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia, do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do grau de Bibliotecária.
Orientador: Prof. Dr. Rubens da Silva Ferreira

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rubens da Silva Ferreira (FABIB/ ICSA/ UFPA)

Orientador

Profa. Esp. Nara Raimunda Santos (FABIB/ ICSA/ UFPA)

Avaliadora

Prof. Me. Luiz Otávio Maciel da Silva (FABIB/ ICSA/ UFPA)

Avaliador

Defendido em: 9/7/2018

Conceito: _____

Dedico à memória de meus avós
José Martins de Souza,
Dionísia Ribeiro de Souza e
Maria Fernandes do Nascimento

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por seu infinito Amor, por ter me dado forças para superar as adversidades e por todas as oportunidades que colocou em meu caminho.

Agradeço aos meus avós, vovô Kinô e vovó Neném, vovô seu Zé e vovó Bebé, como os chamava com tanto carinho, em especial ao meu avô José Martins, um hábil narrador que me contava muitas histórias em minha infância e gostava de cantar para eu dormir.

Aos meus pais Claudemir e Ângela, pelo fraternal dom da vida e por todas as lições ensinadas.

À minha sogra Socorro Miranda, por toda preocupação e carinho.

Ao meu marido Murilo, por compartilhar comigo tudo o que me levou a chegar até aqui, por ter acreditado e apoiado todas as minhas decisões.

A professora Bernadete Campello, que me atendeu prontamente quando lhe pedi auxílio por não encontrar um livro do qual precisava para fundamentar esta pesquisa.

Um agradecimento todo especial ao meu orientador professor Rubens, por toda sua dedicação e disponibilidade, e principalmente pela fé nesta pesquisa que tomou proporções e chegou aos resultados que eu não esperava.

Agradeço ainda às bibliotecárias do Carlos Gomes, Priscila e Sabrina, que puseram à disposição materiais relevantes para esta pesquisa.

A Letícia Souza, amiga e bibliotecária, por tirar minhas dúvidas constantes.

A professora Pâmela Beatriz e Aline Portugal por todas as contribuições e conversas que implicaram diretamente na composição deste trabalho.

Agradeço por fim todos que contribuíram para a realização e conclusão deste trabalho.

RESUMO

Pesquisa sobre música, identidade e informação nas obras de Waldemar Henrique. Estuda os termos presentes nas letras de sete canções do maestro que têm como tema as lendas amazônicas. Adota uma abordagem qualitativa utilizando a pesquisa bibliográfica e documental. As músicas que formam o *corpus* do estudo são analisadas como fonte de informação sobre a identidade e a cultura amazônicas. Em suas canções, Waldemar Henrique assume o papel de narrador para comunicar ao leitor/ouvinte informações sobre um lugar com o qual se identifica e conhece desde a infância. Verifica que os termos presentes nas músicas falam sobre lendas, flora, fauna, costumes, modos de falar e de ser que remetem às populações que vivem na Amazônia Brasileira, especialmente nas áreas campesinas e ribeirinhas.

Palavras-chaves: Identidade. Cultura. Músicas. Informação. Fonte de informação.

ABSTRACT

This research is about music, identity and information in Waldemar Henrique's works. It studies the terms present in the lyrics of seven songs of the conductor that have as subject the Amazon legends. It adopts a qualitative approach using bibliographical and documentary research. The songs that form the corpus of the study are analyzed as a source of information about Amazonian identity and culture. In his songs, Waldemar Henrique assumes the role of narrator to communicate to the reader / listener information about a place with which he has identified and known since childhood. The research concludes that the terms in the songs speak about legends, flora, fauna, customs, ways of speaking and being that refer to the populations living in the Brazilian Amazon, especially in the countryside and in the areas near the rivers.

Keywords: Identity. Culture. Songs. Information. Source of information.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ficha de coleta de dados, p. 18

Figura 2 – Modelo conceitual a ser empregado na análise dos dados, p. 19

Figura 3 – O Theatro de Nossa Senhora da Paz, fotografado por Georg Hübner, p. 21

Figura 4 – Loja Paris N'América, p. 22

Figura 5 – Interior da Livraria Universal Tavares Cardoso, p. 23

Figura 6 – Palacete do Deputado Arthur Lemos, p. 24

Figura 7 – Largo da Pólvora, atual Praça da República, fotografado por Georg Hübner, p. 25

Figura 8 – Bosque Rodrigues Alves, p. 25

Figura 9 – Waldemar Henrique (à direita), o irmão Edmundo Thiago (ao centro) e o pai, Thiago Pereira. 1910, p. 28

Figura 10 – Waldemar Henrique, em fotografia para programa de concerto, 1935, p. 30

Figura 11 – Os entes míticos amazônicos que inspiraram a obra de Waldemar Henrique, em monumento na praça que recebe o nome dele, em Belém, p. 35

Figura 12 – Nuvem com as categorias dos termos mais representativos nas músicas de Waldemar Henrique, p. 71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

2 REFERENCIAL TEÓRICO 10

3 METODOLOGIA 15

4 CONTEXTUALIZANDO O ESTUDO 20

4.1 Uma breve biografia do maestro paraense 27

4.2 Sobre as obras do maestro 32

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS 34

5.1 Cobra Grande 35

5.1.1 Lenda número 2: Cobra Grande 36

5.2 Tamba-tajá 39

5.2.1 Lenda número 3: Tamba-tajá 39

5.3 Uirapuru 41

5.3.1 Lenda número 5: Uirapuru 42

5.4 Curupira 50

5.4.1 Lenda número 6: Curupira 51

5.5 Manha-Nungára 54

5.5.1 Lenda número 7: Manha-Nungára 54

5.6 Nayá 61

5.6.1 Lenda número 8: Nayá 61

5.7 Japiim 65

5.7.1 Lenda número 9: Japiim 66

5.8 Síntese analítica: palavra finais 69

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 73

REFERÊNCIAS 75

ANEXOS 80

1 INTRODUÇÃO

Sem música a vida seria um erro
(Nietzsche)

A informação é um termo de múltiplos significados, que varia de acordo com os valores atribuídos a ele no campo das ciências. No âmbito cultural ele pode representar, por exemplo, os atributos, as condutas e os princípios que regem as relações sociais, no sentido de comunicar, isto é, de tornar comuns essas expressões culturais entre os membros de um grupo.

Para a Ciência da Informação (CI) tem sido aceita a ideia de que a informação é o conhecimento registrado em algum tipo de suporte, esteja ele em qualquer formato (LE COADIC, 2004; CAPURRO, HJORLAND, 2007). Com efeito, esses suportes tornam-se fontes de informação, recursos aos quais os indivíduos podem recorrer em busca de respostas para questões das mais gerais às mais específicas.

Partindo dos pressupostos apresentados acima, as músicas do compositor paraense Waldemar Henrique podem ser pensadas como fonte de informação sobre a identidade amazônica, pois elas expressam, em suas letras, a cultura e a riqueza dos sons próprios dessa região do Brasil. Nesse sentido, Silva e Souza (2006, p. 215) defendem que “a informação permite ao indivíduo construir seus saberes no que se refere à realidade cultural” por meio das experimentações das tradições e das manifestações culturais.

Hall (2011, p. 38) quando explana sobre identidade cultural argumenta que “a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”. Certamente a construção das identidades envolve o contato com uma grande diversidade de informação, algumas ligadas à história do lugar em que se vive, à cultura e ao modo de ser próprio de cada sociedade. É com base no que foi explanado aqui informação e identidade, pergunta-se em que medida as obras de Waldemar Henrique podem ser pensadas como fonte de informação sobre a identidade amazônica?

Quanto à finalidade desta pesquisa, em linhas gerais ela foi concebida com o propósito de analisar as composições do maestro Waldemar Henrique como fonte de informação. Em termos específicos, pretende-se relacionar as obras do compositor com o conceito de *fonte de informação*; articular os conceitos de *informação* e *identidade*; e identificar as referências presentes nos *termos* que estruturam as composições de Waldemar Henrique como elementos capazes de representar a identidade amazônica.

O interesse de fazer uma pesquisa sobre as canções do maestro Waldemar Henrique surgiu com base na vivência da autora como musicista. Ao estudar *A História da música*, que muito se assemelha à disciplina *História do livro e das bibliotecas*, verificou-se que ela trata dos primeiros registros de inscrição musical, permitindo a compreensão de que a música e a comunicação têm caminhado juntas desde a Antiguidade.

Em seus primórdios, os primeiros registros musicais também eram deixados em pedra para a posteridade. Isso funcionava como uma forma rudimentar de informação sobre os costumes e as criações da mente humana daquele período. Como estudante de música, que constantemente se depara com fatores importantes para a reprodução sonorizada do significado das particularidades de uma canção, viu-se nas composições do maestro contemplado neste estudo a riqueza de suas letras carregadas de traços regionais, que contam, aos poucos, histórias antigas e novas sobre os povos da Amazônia. Isso fez com que se pensasse conhecer o valor dessas canções para a identidade dos amazônidas ao longo do tempo, pois essas canções são sempre rememoradas nos festivais de música que ocorrem na capital paraense.

Do aspecto pessoal para a sua relevância social, este estudo surge da necessidade de se vislumbrar a música como fonte de informação, algo ainda pouco explorado no campo da Biblioteconomia e da CI. Algumas das poucas referências encontradas na literatura são os trabalhos de Sales e Sartori (2016), Cotta (1998), Morigi e Bonotto (2004) e Rego e Aguiar (2006). Assim, para o curso de Biblioteconomia espera-se que esta pesquisa possa sensibilizar professores e alunos em relação ao poder informativo da música, ou seja, como algo que está para além do simples deleite auditivo, permitindo, assim, que se conheça a cultura sobre a qual é produzida.

Uma vez apresentada a questão, os objetivos e os elementos que a justificam a pesquisa, o produto que segue é o resultado dos dados recolhidos e analisados entre os meses de abril e junho. Assim, o capítulo em sequência a esta introdução é dedicado aos elementos teóricos e conceituais que sustentam este trabalho desenhado em torno da obra de um maestro paraense e de seu potencial informativo sobre a identidade amazônida, expressa nas obras que ele compôs. Em seguida, faz-se a exposição da metodologia. Partindo de uma pesquisa de enfoque qualitativo, as letras das canções de Waldemar Henrique consistiram na fonte da coleta de dados. Esses dados, por sua vez, foram registrados em fichas individuais que contêm os termos com potencial para representar aspectos associados à vida das populações amazônidas, sobretudo àquelas que têm seu modo de viver intimamente ligado aos espaços florestais e aquáticos da Região, apontado, deste modo, para certos indícios identitários.

Na sequência, o capítulo que segue a metodologia está concentrado na contextualização da pesquisa. Importante nessa parte do trabalho foi falar sobre a época em que viveu Waldemar Henrique, precisamente em uma Belém "afrancesada", tal era a influência europeia no estilo de vida local, refletida tanto nas tendências europeias materializadas na arquitetura de uma urbe embelezada por Antônio Lemos quanto na efervescente cena cultural regada à música, teatro e literatura. Nessa parte do trabalho é apresentado também um breve esboço biográfico de Waldemar Henrique, o maestro que fez sucesso fora de Belém, morou no Rio de Janeiro e apresentou-se nos palcos do exterior.

Por fim, o último capítulo é dedicado à apresentação e discussão dos dados. Ao todo, o *corpus* da pesquisa é formado por sete composições que tratam direta ou indiretamente sobre as lendas amazônicas que inspiraram Waldemar Henrique. Nas letras é possível identificar termos e expressões cujos significados estão associados ao modo de vida de quem vive nas paragens do Norte do Brasil, sobretudo nas cidades do interior, algumas delas conhecidas desde a infância pelo maestro. Assim, as letras das músicas compostas por Waldemar Henrique fornecem evidências diversas que nos informam sobre o universo simbólico sobre a qual são forjadas as identidades das populações amazônicas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Em diferentes domínios disciplinares é comum o entendimento sobre a informação como conjunto de dados que quando organizados e comunicados geram conhecimento (LE COADIC, 2004; CAPURRO; HJORLAND, 2007; 2015; CORREIA; ZANDONADE, 2018). Assim, conforme Campello (1993, p. 17):

> A literatura de qualquer área de assunto é, portanto, parte de um sistema de comunicação que inclui, além dos canais formais representados pela literatura, os canais informais representados por atividades tais como: correspondência particular, encontros em congressos e outros contatos pessoais, troca de manuscritos, etc.

A discussão feita pela autora abre caminho para se pensar também nas partituras, que, em uma linguagem musical, transmitem mensagens sonorizadas sobre diferentes temas observados nas composições.

Com base em Ferreira e Costa (2011, p.52), verificou-se que, embora:

> Parte dos pesquisadores concentre a atenção nos estudos dos processos informacionais contemporâneos, precisamente ligados aos setores científico, tecnológico e econômico, há de se reconhecer também a importância da realização de pesquisas sobre a informação sobre outros enfoques. Pois ao alimentar-se das contribuições de diferentes áreas do conhecimento, tal como a Biblioteconomia, a Antropologia, a História e a Sociologia dentre outras, a Ciência da informação amplia as possibilidades investigativas na compreensão da informação enquanto produto social articulado e dinamizado nas interações entre os indivíduos em sociedades simples e complexas.

Como se vê, os autores supracitados propõem a ampliação dos estudos em Biblioteconomia e CI, vislumbrando o conceito de informação na articulação com outros campos disciplinares. É assim que Ferreira e Costa (2011) fazem um exercício de pensamento sobre as passagens concedidas pelo governo brasileiro aos imigrantes espanhóis no século XIX como fonte de informação.

Diante das possibilidades de pesquisas que se abrem no campo da CI, este estudo propõe algo similar ao estudo de Ferreira e Costa (2011), mas, com as composições do maestro Waldemar Henrique. Desse modo, o enfoque recai no conteúdo desses documentos, ou seja, naquilo que informam em relação à cultura amazônica. Em outras palavras, no que essas composições informam quanto ao que pode ser entendido como traços de uma identidade regional.

No livro *Formas de expressão do conhecimento: introdução às fontes de informação*, organizado por Campello, Caldeira e Macedo (1998), a música é tomada como uma dessas expressões por André Cotta (1998). Conforme esse

autor, ela corresponde a uma arte em que as limitações não podem ser preestabelecidas. Nesse sentido, a música precisa ser entendida não só como canção, mas como conteúdo que informa algo a alguém, razão pela qual precisa ser analisada em seu contexto de produção, significado e uso.

Vale acrescentar ainda uma breve discussão sobre a relevância da transmissão do conhecimento contido nas informações expressas em diferentes suportes, inclusive naqueles utilizados em registros musicais. No domínio da música, seja ela em sua manifestação escrita ou oral, a questão da transmissão, da memória e da cultura sempre esteve presente. Conforme observa Oliveira (2009, p. 239) a respeito dos povos antigos, “a comunicação oral era importante nesta fase da transmissão dos conhecimentos, em que eram utilizados os recursos dos mitos, da poesia, dos provérbios, das canções e lendas para sua memorização”.

Como se vê, tocando ou cantando, para esses povos a música possuía uma função didática, à medida que permitia o acesso a todo um repertório musical acumulado ao longo das gerações. Além disso, ao passarem essas cantigas populares à forma escrita musical tradicional, isso permitiu o registro formal daquilo que antes só podia ser ouvido. Assim, as partituras contribuíram para a preservação das formas musicadas de conhecimento.

Os avanços tecnológicos e o crescimento do fluxo de informação provocaram o que Rocha e Bernardino (2013, p. 35) chamam de “colapso nas identidades que compunham o mundo social”, ou seja, uma mudança nos valores em que se baseavam a consciência de uma identidade cultural comum.

Hall (2011) explica o colapso de que tratam Rocha e Bernardino de outro modo, mas, sem negar a mudança introduzida na construção das identidades, pensadas por ele sempre no plural. É assim que ele fala da crise do sujeito pós-moderno e do processo a que se refere como sutura, de forma que o sujeito passou a se produzir de forma fragmentada, dotado de muitas identidades. Hall aponta também que:

> À medida que o sistema de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais podemos nos identificar.

A ideia de Hall é reforçada por Freire (2006, p. 58-59), quando diz que:

> Ocorre que na globalização está ideia de identidade unificada e estável tem sido fragmentada, apresentando-se não mais como uma identidade, mas como uma composição de várias identidades, algumas vezes contraditórias

> ou não resolvidas [...] Mais do que um processo de transformação social e cultural, a globalização representa a materialização de um paradigma que toma corpo a partir do momento em que um novo insumo assume papel de "fator chave" no desenvolvimento das forças produtivas: a informação.

Visando a CI, Silva e Souza (2006, p. 215) pontuam que:

> A informação enquanto fonte de conhecimento e de saber tem papel fundamental na construção e modificação de uma cultura. [Pois,] é através dela que se compreende o juízo de valor adotado por determinada cultura.

Isso significa dizer que a transmissão da cultura se dá por meio de processos comunicativos, quer dizer, pelas interações sociais mediadas pelas trocas de informação.

Por identidade cultural Hall (2011, p. 38) afirma que ela "é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento." Isso confirma o entendimento de Silva e Souza (2006, p. 216) ao defenderem que:

> A identidade cultural se dá no processo de confronto entre o ambiente cultural e o indivíduo, onde o conhecimento repassado pela comunidade em que ele está situado é confrontado com os saberes adquiridos pela própria vivência pessoal.

Ao falar das obras de Waldemar Henrique, em particular, a afirmação de Santos (2009, p. 7) é voltada à sua regionalidade quando diz que:

> O fato de W. Henrique ter composto 52% de suas canções dedicadas a temas amazônicos também chama a atenção. A influência da região onde nasceu e foi criado é uma grande fonte de inspiração e estudo em sua música. Sugestões interpretativas para as canções, análise musical, estudo dos textos e verificação da influência e de uma época ou de um mestre do compositor em sua obra.

Daí a afirmativa de Silva e Souza (2006, p. 215) quando dizem que "perceber o que é uma identidade cultural, como ela se molda e até que instância ela atinge, faz o homem avaliar seus próprios saberes, confrontando-os com seu meio cultural".

Por sua vez, ao transcrever o conselho de Waldemar Henrique aos jovens músicos, Claver Filho (1978, p. 78-78) mostra a forte raiz regional e a consciência nacional desse maestro paraense:

> Uma ausência total de estímulo para o surgimento desses valores, entretanto por experiência própria posso aconselhar aos nossos compositores, que há uma coisa melhor que pesquisar motivos folclóricos, catalogar versos, melodias, ritmos de carimbo, batidas de babaçuê, passos de marabaixo. A ligação de amar nossa terra e senti-la profundamente nos seus rostos, problemas, paisagens, características. [...] E Villa estava certo dessa verdade. Ele pulsava e suava Brasil. Por onde andasse [...] sua obra refletia nossas paisagens, nosso ritmo e nossa sensibilidade modinheira. Era Villa e era o Brasil. Os valores musicais de nossa região devem ser encontrados no

> coração de cada artista criador [...]. Os valores musicais são como os valores humanos. Tem de ser autênticos.

Como se observa no fragmento textual citado, Waldemar Henrique fala do *marabaixo* e do *babaçuê*. O primeiro termo designa uma forma de expressão folclórica de traço religioso comum no Amapá. Trata-se de um ritual de origem africana que envolve dança e música, marcado pelo ritmo do batuque e quem como objetivo homenagear a Santíssima Trindade. O segundo termo, também de influência africana, refere-se à homenagem feita à Santa Bárbara. Essas expressões culturais de matriz africana que combinam música e dança estão presentes na obra do compositor, especialmente ao tratar dos ritmos, batuques e cantorias que fazem parte dos cultos afro-brasileiros, conforme estudo desenvolvido por Silva (2016) sobre esse aspecto particular nas obras Waldemar Henrique.

Diante do contexto apresentado e pensadas no cenário cultural em que viveu o maestro Waldemar Henrique, as composições de autoria dele remetem à discussão do próprio conceito de cultura.

Quando define *cultura* como um conceito nucleador, Marteleto (1995) está dizendo que é com base nela que a informação se constrói. Para a autora, cultura corresponde a tudo aquilo que é produzido na sociedade e transmitido ao longo das gerações, como saberes, crendices, o conjunto das tradições e as formas de falar, elementos aos quais Marteleto se refere como artefatos culturais, que, no momento em que em são registrados em qualquer meio se transformam em informação, a exemplo dos conteúdos inscritos nas partituras musicais e das letras das canções. Como bem explica essa autora:

> Tendo em vista que a produção dos artefatos culturais se realiza pelo modo informacional, pelo menos nas sociedades históricas, pode-se afirmar que, nestas sociedades, toda prática social é uma prática informacional – expressão esta que se refere ao mecanismo mediante dos quais os significados, símbolos e signos culturais são transmitidos, assimilados ou rejeitados pelas ações e representações dos sujeitos sociais através dos espaços instituídos e concretos de realização (MARTELETO, 1995, não paginado).

Nesse ponto, Le Coadic (2004, p. 4) corrobora Marteleto quanto ao fato de que todo conhecimento registrado em qualquer suporte se torna informação, à medida que:

> A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem escrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, ondas sonoras, etc. Inscrição feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signo este que é um elemento da linguagem que associa um significante a um significado.

Diante dos trabalhos apresentados e discutidos nesta seção, percebe-se a relação existente entre os conceitos de *informação*, *identidade* e *cultura*. Nesse sentido, documentada ou não, a informação (re)produzida sobre determinada cultura serve de recurso à construção das identidades quando é socialmente compartilhada e entendida como disseminadora dos mitos de origem; isto é, do que fornece como explicação de uma origem social comum.

Em relação à dimensão da cultura, há de se observar um traço comum nas composições de Waldemar Henrique: a presença de elementos míticos da Amazônia. Quando discute *mito*, Rocha (1996) diz que não há uma forma exata para contextualizá-lo a fundo, o que o define como uma narrativa que exprime uma crença compartilhada pela maioria das pessoas. Nesse sentido, o mito corresponde à forma como as sociedades compartilham sua produção de ideias e explicações quanto às origens das coisas e dos seres, representando, assim, uma visão de mundo, ainda que permeada pelo fantástico.

Sabendo que o fantástico faz parte das manifestações populares e que o profissional bibliotecário também é responsável por preservar e difundir a memória por meio dos documentos e seus respectivos conteúdos (informação), este estudo vem destacar as composições de um renomado compositor paraense como fonte de informação.

3 METODOLOGIA

Esta pesquisa se caracteriza como do tipo qualitativa, pois trata de aspectos que permitam caracterizar as composições do maestro Waldemar Henrique enquanto recursos informacionais que, entre outras coisas, registram e comunicam musicalmente os elementos indicativos da identidade amazônica. Nesse sentido, conforme discutem Gerhardt e Silveira (2009, p. 31-32), a pesquisa de abordagem qualitativa:

> não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social [...]. A pesquisa qualitativa preocupa-se por tanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais.

Uma vez situada a natureza da pesquisa, a coleta e a análise dos dados realizada teve como foco os traços presentes nas músicas do compositor paraense. Esses dados ajudam a pensar, refletir e analisar a identidade das populações da Amazônia brasileira, mais especificamente dos paraenses que vivem nas áreas marcadas pelo contato com a floresta, rios, lagos e outros espaços aquáticos que alimentam o imaginário regional. Isso significa dizer que a presença de elementos sobre mitos, flora, fauna, hidrografia, geografia e modos de falar são levados em conta na compreensão do que as composições de Waldemar Henrique nos informam sobre a identidade como expressão de pertencimento a um lugar, seja ele uma cidade, uma região ou um país.

Em sua orientação teórica, a pesquisa mobilizou os seguintes conceitos operacionais:

a) **Música:** “É a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996, p. 11);
b) **Identidade(s):** “Identidades, por sua vez, constituem fontes de significados para os próprios atores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação (...). A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso.” (CASTELLS, 1999, p. 23);

c) **Cultura:** “Modo de relacionamento humano com seu real, ou ainda como o conjunto dos artefatos construídos pelos sujeitos em sociedade (palavras, conceitos, técnicas, regras, linguagem) pelos quais dão sentido, produzem e reproduzem sua vida material e simbólica” (MARTELETO, 1995, não paginado);
d) **Informação:** “É um conhecimento escrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual, em um suporte” (LE COADIC, 2004, p. 4) e;
e) **Fonte de informação:** “Documentos que fornecem respostas específicas e, entre suas várias espécies, encontram-se: enciclopédias, dicionários, fontes bibliográficas, fontes estatísticas, índices, tratados e manuais específicos, obras de referência. Origem física da informação, ou lugar onde pode ser encontrada. Tanto pode ser uma pessoa, como uma instituição ou um documento. As fontes podem ser primárias, secundárias ou terciárias de acordo com a natureza da informação” (CUNHA, 2008, p. 72).

Em sua concepção metodológica, a pesquisa foi conduzida em três etapas, descritas a seguir.

1ª Etapa:

Em um primeiro momento realizou-se a pesquisa bibliográfica. De acordo com Marconi e Lakatos (2011, p.43), ela é “um procedimento formal com método de pensamento reflexivo que requer um tratamento científico e se constitui no caminho para se conhecer a realidade ou para descobrir verdades parciais”. Esse levantamento da literatura foi conduzido de modo interdisciplinar, uma vez que o tema da pesquisa mescla conceitos e teorizações no campo da Biblioteconomia, CI, bem como na Música e na Antropologia. Aliás, ao traçarem a trajetória epistemológica da CI, Pinheiro e Loureiro (1995) a vislumbram como interdisciplinar desde suas origens, o que significa dizer que estudar a informação é sempre um exercício de diálogo com outras disciplinas.

2ª Etapa:

A segunda parte da pesquisa foi dedicada à pesquisa documental. Aqui se realizou a coleta de dados com base nas letras das músicas do maestro. Como um

tipo particular de pesquisa, Gil (2002, p.45) diz que a do tipo documental se utiliza de "[...] materiais que não receberam ainda um tratamento analítico [...]" sendo por isso também caracterizados como fontes primárias. Sobre essa etapa, importa explicar ao leitor que parte das partituras que se pretendia analisar encontra-se possivelmente depositada no acervo do Museu do Estado do Pará (MEP). No entanto, elas não foram localizadas em tempo hábil para serem incorporadas ao *corpus* este estudo. Desse modo, a fonte dos dados aqui trabalhados consistiu na obra *Waldemar Henrique: canções*, publicada pela Secretaria do Estado de Cultura do Pará (SECULT) em parceria com a Fundação Carlos Gomes (FCG), em 2011. As letras das músicas registradas nessa publicação enquadram-se na categoria de fontes secundárias, haja vista o tratamento analítico e textual que receberam para serem amplamente divulgadas na forma de livro. Já as canções *Nayá* – que trata da lenda da Vitória Régia – e *Japiim* foram encontradas na dissertação de Santos (2009), uma vez que o prazo para a conclusão do estudo não permitiu realizar uma busca exaustiva a contento. Também as partituras que se referem a essas duas canções podem estar depositadas no acervo da SECULT.

A seleção das composições impressas realizou-se com base na presença de palavras e expressões (termos) que façam referência ao mundo amazônico. Devidamente identificadas e ordenadas quanto ao compositor, ao título, ao gênero musical e à meio de expressão[1], as letras das canções foram lidas para a identificação e recolha dos dados. A recolha desse material, por sua vez, foi realizada com o apoio de fichas elaboradas conforme consta na ilustração da **Figura 1**. Assim, menções a mitos, elementos da flora, da fauna, a acidentes geográficos e às populações locais (categorias), entre outros, deram forma ao corpo de dados submetidos à análise e que serão discutidos oportunamente no capítulo quinto.

[1] Os instrumentos, as vozes, os grupos vocais e instrumentais para os quais foi escrita a obra musical são os meios de expressão da música (RECINE, 1997, p. 1).

Figura 1 – Ficha de coleta de dados.

Termo:
Fonte:
Compositor:
Título da música:
Gênero musical:
Meio de expressão:
Categoria:
Citação:
Nota:

Fonte: Elaboração própria (2018), com base no Manual de Catalogação de Partituras da Biblioteca da ECA/USP (2007).

Em relação aos termos, várias fontes foram utilizadas para defini-los, a saber:

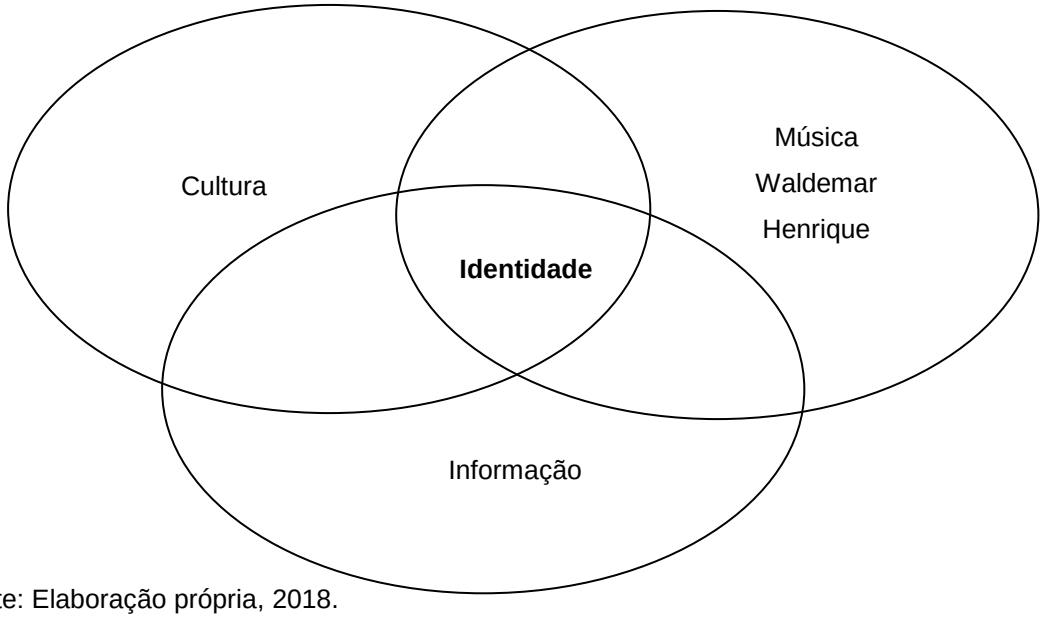
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro* (1999);
- OLIVEIRA, Maria Odaisa Espinheiro de. Vocabulário Terminológico: a experiência do projeto RESNAPAP. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., 2003, Belo Horizonte. *Anais*...;
- Ficha de Espécies do Sistema de Informação sobre a Biodiversidade Brasileira (SiBBr). Disponível em: <https://bit.ly/2tL0KP4> e;
- O próprio contexto em que os termos aparecem na letra das composições.

3ª Etapa:

Na fase de análise, o foco recaiu sobre os termos recolhidos das composições, isto é, às palavras que correspondem aos elementos da flora, da fauna, da geografia, da hidrografia, dos modos de falar, dos mitos, dos utensílios de uso regional e dos costumes que bem caracterizam as sociedades que vivem na Amazônia paraense. Essa etapa da metodologia foi inspirada no modelo utilizado por Oliveira (2003; 2009) ao longo da execução do projeto de pesquisa *As Representações Simbólicas das Narrativas Populares Paraenses como Linguagem de Informação* (RESNAPAP), no âmbito da Universidade Federal do Pará (UFPA).

O *corpus* terminológico foi organizado de acordo com o modelo conceitual que aparece representado na **Figura 2**. Nesse modelo, o conceito de identidade ocupa posição central, relacionando-se com os conceitos de cultura, informação e música. Nesse sentido, os termos analisados representam as músicas do maestro quanto ao seu potencial de informar sobre aquilo que se pode chamar de traços de uma identidade tecida no bojo da cultura amazônica, portanto, referindo-se aos modos particulares de ser e de viver que se distinguem e que se particularizam em relação ao das populações das demais regiões do Brasil, conforme será devidamente abordado mais adiante.

Figura 2 – Modelo conceitual a ser empregado na análise dos dados.



Fonte: Elaboração própria, 2018.

4 CONTEXTUALIZANDO O ESTUDO

No final do século XIX e início do século XX, no Pará, se vivenciava as mudanças urbanas, sociais e culturais trazidas pelos avanços ocasionados pela *Belle Époque*, entendida como uma modernidade gerada por meio da expansão econômica proveniente das matas amazônicas, mais especificamente das seringueiras (*Hevea brasiliensis,* L.), árvores que produzem o insumo usado na fabricação do látex. Essa transformação na cidade é atribuída a Antônio Lemos devido à situação econômica vivida nesse período. Seu objetivo era o embelezamento de Belém, mostrando-a como uma cidade avançada e moderna em seu desejo de criar laços entre a Amazônia e o mundo (SOUZA; FERRANTI; PACHECCO, 2009, p. 2)

A *Belle Époque* se deu no período em que a cultura e os costumes da Europa, sobretudo da França, inspiravam as políticas de planejamento do espaço urbano. Nesse cenário, a Amazônia estava inserida no sistema capitalista internacional por causa da economia da borracha. Conforme Sarges (2010, p. 20):

> A nova ordem econômica e a nova filosofia financeira nascida com a República impunham não somente a reordenação da cidade através de uma política de saneamento e embelezamento, mas também a remodelação dos hábitos e costumes sociais. Era preciso alinhar a cidade aos padrões da civilização europeia. Desse modo, a destruição da imagem da cidade desordenada, feia, promíscua, imunda, insalubre e insegura fazia parte de uma nova estratégia social no sentido de mostrar ao mundo civilizado (entenda-se Europa) que a cidade de Belém era o símbolo do progresso, imagem que se transformou na obsessão coletiva da nova burguesia.

Em meio a esse contexto, Belém abriu as portas para receber as “melhorias” necessárias para ser vista como uma cidade moderna e urbanizada, recebendo influências do requinte europeu, mas sem se perder de suas origens, pois, da mesma forma que incorporava o *glamour* dos salões franceses em algumas das suas construções, a cidade ainda mostrava suas raízes regionais. Essa mistura pode ser observada na estrutura do Theatro de Nossa Senhora da Paz (**Figura 3**), mesclando elementos da mitologia grega em suas pinturas e arquitetura, articulados com traços do regionalismo, com elementos da cultura Marajoara e Tapajônica (SOUZA; FERRANTI; PACHECCO, 2009, p. 7)

A *Belle Époque* foi marcada por transformações culturais intensas, sendo considerada uma época de ouro e de beleza, inclusive inspiradora para Belém. Paris

era vista como o centro produtor e exportador de cultura para o mundo. Nesse período, assistiu-se a um repentino crescimento econômico, especialmente entre os donos de terras que faziam parte da “elite da borracha”. A riqueza gerada pela exploração desse recurso permitiu que essa elite participasse e desfrutasse do estilo de vida da alta sociedade, passando a morar na cidade para melhor aproveitar o conforto propiciado por essa riqueza.

Figura 3 – O Theatro de Nossa Senhora da Paz, fotografado por Georg Hübner.



Fonte: Georg Hübner (1905, não paginado).

Belém durante esse período era tida como a cidade mais rica do país. Uma metrópole na Amazônia que se utilizava não somente da moeda local nas transações comerciais. Por aqui chegou a circular a libra esterlina, utilizada na compra de matéria prima. Como mostra Melo Filho (2016, não paginado), ao falar da importância econômica da cidade que “ainda gozava [até mesmo] de maior prestígio econômico que Manaus, devido à proximidade estratégica de seu sistema portuário ao litoral brasileiro”, os rendimentos locais ultrapassavam os ganhos advindos do café, então a principal fonte da economia do país.

Marcos dessa riqueza comercial era o grande armazém Paris N’América (**Figura 4**), construído na rua Santo Antônio e trazido diretamente da Europa com o intuito de servir tanto para fins comerciais como para moradia. O prédio ainda hoje se mantém funcionando no coração do Comércio de Belém. Além dele não pode ser

esquecida a livraria Universal de Tavares Cardoso (**Figura 5**), situada à rua Conselheiro João Alfredo, número 50. Ela demonstrava o impulso econômico do comércio em Belém que precisava ser o mais moderno e sofisticado, a fim de atender o gosto da nova burguesia e dos intelectuais da época, embora houvesse antes lojas de artigos de papelaria na cidade. Machado (2008, p. 83), ao tratar das livrarias de Belém, diz que “a primeira livraria digna deste nome e que simboliza a aquele período de esplendor econômico foi a Livraria Universal, de Tavares Cardoso”. Com seu requintado salão, ela passou a ser um ponto de encontro de intelectuais e se manteve por muito tempo, chegando a funcionar como editora.

Figura 4 – Loja Paris N’América.



Fonte: Pará (1908, p. 203).

Figura 5 – Interior da Livraria Universal Tavares Cardoso.



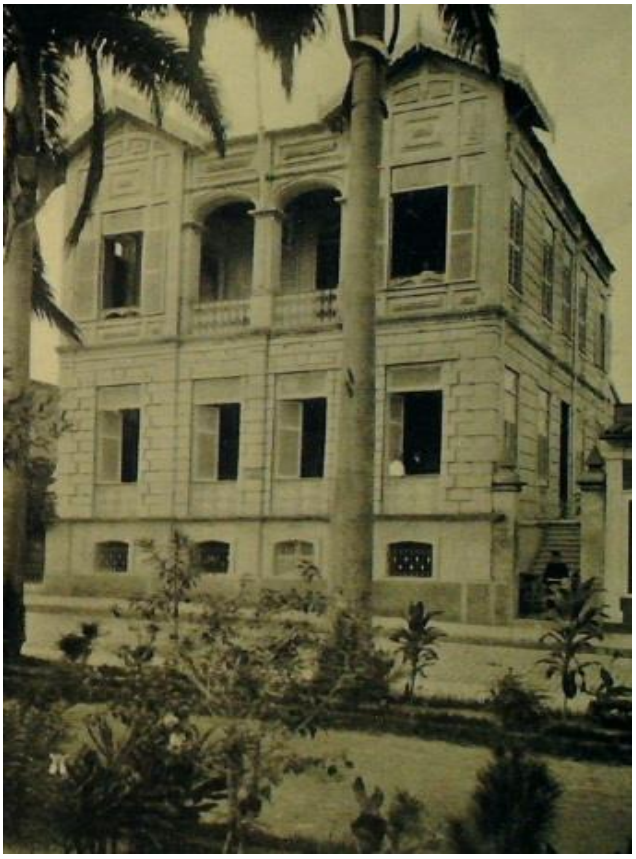
Fonte: Pará (1908, p. 199).

O progresso intelectual também chegou em Belém com o surgimento de diversas associações de homens das letras, tal como mostra Coelho (2011, p.153) ao dizer que “esses homens de letras, *au delà de la vie de bohème*, fundaram e mantiveram associações culturais e produziram um dado tipo de narrativa que pretendiam fosse especulares relativamente às matrizes intelectuais da Europa”. Eram sujeitos do progresso e da civilização que tinham o intuito de publicar e registrar as memórias de modo a exaltar os progressos vividos. Dessas associações poucas ainda podem ser encontradas hoje, tal como é o caso da Academia Paraense de Letras (APL).

As manifestações artísticas circulavam com a mesma frequência com que a moeda e as mercadorias estrangeiras eram utilizadas em Belém. Cidade essa que “conheceu e conviveu com um mosaico de associações culturais, literomusicais, sociedades literárias, sociedades musicais, agremiações culturais de profissionais do comércio” (COELHO, 2011, p.153). O fluxo econômico dessa época permitiu a construção dos ricos palacetes (**Figura 6**), belas praças (**Figura 7**), além do Bosque Rodrigues Alves (**Figura 8**), tudo isso como marcas de uma era dourada. Logo a necessidade de entretenimento de qualidade cresceu entre os belenenses. O objetivo consistia em satisfazer a alta sociedade local. Então, tornou-se comum encontrar pianos nas casas das famílias mais abastadas para a apreciação de

músicas e danças, imitando o costume das famílias europeias, de modo que os paraenses começaram inclusive a enviar os filhos para estudar na Europa.

Figura 6 – Palacete do Deputado Arthur Lemos.



Fonte: Pará (1908. p. 201).

Figura 7 – Largo da Pólvora, atual Praça da República, fotografado por Georg Hübner.



Fonte: Georg Hübner (1905, não paginado).

Figura 8 – Bosque Rodrigues Alves.



Fonte: Pará (1908, p. 311).

Foi para promover o entretenimento local e reforçar ideia de modernidade, em Belém foi construído o Cine Olímpia, cinema que ainda hoje se mantém, sendo considerado o mais antigo em funcionamento no Brasil. À época de sua fundação ele foi tido como o cinema mais luxuoso da cidade.

O Theatro da Paz também surgiu durante esse período dourado vivido em Belém. Ele é considerado o primeiro teatro brasileiro. Em sua construção todo o material utilizado foi trazido da Europa. As obras foram concluídas quatro anos antes

da inauguração. No entanto, por ser uma construção grande havia dúvidas sobre a segurança, que precisou ser provada pelo construtor em uma apresentação que reuniu grande quantidade de pessoas. Atrações das mais diversas e de vários lugares passaram pelo palco desse teatro. Segundo Claver Filho (1978, p.19), ele foi considerado “o mais respeitável centro artístico do Norte e um dos mais frequentados do país”. As óperas e as grandes companhias de arte eram responsáveis pelas principais atrações. A música instrumental, por sua vez, não era um grande atrativo para o palco do Theatro da Paz.

As orquestras experimentais começaram a surgir ao mesmo tempo em que foi fundado o Conservatório de Música do Estado sob a direção de Carlos Gomes, maestro que ficara no cargo por pouco mais de um ano, quando vem a falecer. Após a morte do maestro, o conservatório passou a levar seu nome em justa homenagem.

Em que pese esse esplendor econômico e cultural, o luxuoso período da *Belle Époque* durou pouco em Belém. Com a crise da borracha houve estagnação do desenvolvimento que, até então, seguia em ritmo acelerado[2]. A exceção ficou por conta da música, que viu nascer “uma geração de compositores que ingressou na história da música brasileira como autênticos criadores de canções” (CLAVER FILHO, 1978, p. 21).

Com as fortes referências culturais vindas de fora e o resgate daquilo que representa a Amazônia, a música, em Belém, se viu tomando novos rumos, parte disso pela influência do maestro Waldemar Henrique.

[2] Conforme Klein (2014, p. 188), no século XX a Amazônia sofreu uma derrocada no crescimento econômico obtido pela exploração da seringueira. Isso porque o cultivo das sementes levadas para as grandes fazendas da Ásia diminuiu o custo e o tempo na coleta do látex em comparação ao que se fazia no Brasil onde as seringueiras encontravam-se dispersas na floresta.

4.1 Uma breve biografia do maestro paraense

Fui impedido de brincar.
E uma criança que é proibida de brincar
acaba sendo uma criança pensadora;
era o que eu fazia: eu observava.
Waldemar Henrique (PEREIRA, 1984, p. 22).

Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu no auge dourado das manifestações culturais da *Belle Époque*, exatamente no contexto da transição do momento mais belo da história local para uma fase de decadência econômica com crise da exportação do látex. Ele nasceu em Belém dia 15 de fevereiro de 1905, teve por pais Thiago Joaquim Pereira **(Figura 9)**, de família portuguesa, e Joana da Costa Pereira, de origem indígena. Quando Waldemar nasceu, os pais acreditavam que ele não iria "vingar", pois era de saúde muito frágil. Quando ainda tinha um ano de idade a mãe dele veio a óbito. Foi a tia materna Estefânia Rosa da Costa quem o criou. Mais tarde Estefânia casou-se com Thiago e desse matrimônio nasceram os dois irmãos de Waldemar Henrique (CLAVER FILHO, 1978; SALLES, 2004).

Com a crise da borracha a família de Thiago passou a ter problemas financeiros, de forma que o menino Waldemar foi para Portugal viver com os avós paternos aos cinco anos de idade. Lá ele iniciou os estudos e descobriu o problema de vista que o fez usar óculos por toda a vida. Sobre esse período da vida do maestro ele relatou a Claver Filho (1978, p. 21) que foi uma fase difícil ter sido levado ainda criança para Portugal, sendo tirado de suas brincadeiras na praça e da companhia dos amigos da época. Contou ele que muito chorou de saudades de Belém, da casa onde vivia e conclui dizendo que "lá aprendi a sofrer, a sonhar e a calar" devido à dura criação dada pelos avós.

Somente aos doze de idade Waldemar retornou a Belém. Nesse momento o pai exercia a profissão de guarda livros, como eram conhecidos os homens que trabalhavam nos escritórios de contabilidade da época. Na Belém "afrancesada" ele continuou os estudos, até que em uma das atividades escolares que teve o primeiro contato com as apresentações artísticas ao ser levado com a turma para assistir a uma apresentação de balé no Teatro da Paz. As entradas foram liberadas pelo

governador a pedido da uma professora. Esse episódio o deixa encantado fazendo despertar o interesse pelas artes.

Figura 9 – Waldemar Henrique (à direita), o irmão Edmundo Thiago (ao centro) e o pai, Thiago Pereira. 1910.



Fonte: Salles, Andrade, Souza (2011, p. 18).

Aos treze anos de idade Waldemar iniciou os estudos de piano contra a vontade do pai, que ameaçava de colocá-lo para trabalhar no comércio. Thiago chegou a demitir a preceptora do filho, mas nem isso deteve Waldemar, que continuou a aprender a tocar o instrumento às escondidas. Essa atitude de persistir nos estudos mesmo contra a vontade do pai já sinalizava a convicção de Waldemar Henrique quanto ao talento para a música.

Muitos dos parentes do maestro moravam em cidades no interior do Pará. Isso fez com que ele viajasse com certa frequência para visitá-los. Waldemar Henrique também tinha um tio que morava em Manaus que sempre lhe contava histórias das quais ele muito gostava de ouvir, pois acreditava em todas elas. Mais do que uma simples visita familiar, a circulação de Waldemar pelo interior do estado e por Manaus funcionava como uma espécie de “laboratório” de estudos, propiciando a ele o contato com as lendas e com o folclore regional. Esses insumos provenientes do contato com a oralidade amazônica e com as crenças populares

mais tarde se refletiram nas composições. Aliás, uma das primeiras canções foi composta quando Waldemar Henrique tinha quatorze anos de idade, mas foi somente aos dezoito que ele começou a divulgá-las (CLAVER FILHO, 1978, p.).

Na mocidade, Waldemar Henrique serviu ao Exército. Durante o serviço militar ele compôs *Minha terra*, canção nacionalista em que ressalta as belezas encontradas em seu lugar de origem. Ao deixar o Exército ele se empregou em um banco onde trabalhou por quatro anos. Em função do emprego que lhe exigia muito ele foi forçado a deixar os estudos, mas continuou a tocar com os amigos. Waldemar Henrique trabalhou ainda na Rádio Club, em Belém, e depois em um escritório, sempre buscando tempo para estudar. Aos vinte e quatro anos ele iniciou os estudos no Conservatório Carlos Gomes, lugar em que foi bastante motivado pelo seu professor, o maestro Ettore Boseo, lá se aperfeiçoando em harmonia e composição.

Ainda na mocidade, um dado curioso na biografia de Waldemar Henrique refere-se à prisão no porão de um navio. Essa informação é fornecida por Pereira (1984). No livro *Encontro com Waldemar Henrique*, o autor apresenta o relato dessa experiência. Conforme narra o maestro ao longo da entrevista, na Revolução de 30, ele lutava sob o comando do Capitão Assis de Vasconcelos, que foi morto em combate na Praça da República. Como consequência, os soldados dele foram aprisionados no porão de um navio para serem enviados ao Rio de Janeiro. Mas, ao atracarem no Maranhão, as revoluções tinham estourado em todo Brasil e a viagem foi embargada, mantendo-os no porto. Waldemar Henrique relata que não era permitido sair do porão, de modo que o local depois de alguns dias ficava uma imundície. A alimentação consistia feijão e farinha que precisavam comer com as mãos. Os oficiais descobriram que no porão tinha como prisioneiro o “Zito Pereira” (Waldemar Henrique). Ele tocava muito bem, pois era pianista formidável. Dessa forma o maestro foi levado para os salões dos oficiais para tocar piano, mas a soltura dele só ocorreu no mês de outubro por causa da pressão das famílias para que fossem libertados por ocasião do Círio de Nazaré.

Em 1931, Waldemar Henrique fez sua primeira viajem para o Rio de Janeiro em busca de emprego no comércio, mas não obteve sucesso. Sem trabalho, ele precisou retornar a Belém. Dois anos depois, em 1933, ele decidiu “abandonar seu emprego no comércio local e transferiu sua residência para o Rio Janeiro, com o objetivo de fazer carreira artística” (SALLES, 2005, p. 11). Nesse momento, a

sociedade da música e da arte estava em processo de redescoberta nacionalista, sendo a era Vargas o momento ideal para a “afirmação da identidade nacional na MPB [Música Popular Brasileira]” (SALLES, 2005, p. 12).

No Rio de Janeiro, Waldemar Henrique (**Figura 10**) trabalhou no escritório da companhia Nestlé e na Rádio Phillips que ofereceu a ele um contrato de exclusividade. Mesmo com a excessiva carga-horária de trabalho, ele nunca se abandonou os estudos. Sempre muito influente e de grande talento, Waldemar Henrique fez importantes amizades, fazendo parte do seu círculo de relações personalidades como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Mara, a irmã mais nova de Waldemar que o acompanhava nessa fase de sua vida no Rio de Janeiro, também passou a se apresentar encantando com sua voz a todos que a escutavam, recebendo grande atenção por seu talento. Muitas das composições de Waldemar Henrique foram escritas para a irmã, que as interpretava com beleza e maestria.

Figura 10 – Waldemar Henrique, em fotografia para programa de concerto, 1935



Fonte: Pereira (1984, não paginado).

No decorrer dos anos, Waldemar Henrique viajou por vários estados do Brasil, além de ter feito viagens para muitos países como Argentina, Paraguai,

Uruguai, França, Espanha e Portugal onde realizava apresentações para promover suas canções. Com ele às vezes viaja Mara, intérprete da maioria das composições do maestro paraense. Algumas das canções da autoria de Waldemar Henrique chegaram a ser gravadas em disco de vinil. Em 1949 ele foi convidado pelo governador do Pará em exercício, Luís Geolás de Moura Carvalho, para assumir a direção do Conservatório Carlos Gomes, pedido esse do qual declinou, pois estava com viagem marcada para se apresentar na Europa.

Em uma fase da vida bastante agitada, Waldemar Henrique seguia entre viagens, apresentações nas rádios, em teatros e cassinos na cidade do Rio de Janeiro. Constantemente ele recebia encomendas para compor trilhas sonoras e peças para piano para acompanhamento de filmes e peças teatrais, como ocorreu em *Vida e Morte Severina* e *Primo Basílio*. Em meio a tudo isso, Waldemar Henrique ainda lecionava piano e costumava criar diversas harmonias de cantigas folclóricas. Por seu talento, ele recebeu premiações em reconhecimento a algumas dessas obras e pelos serviços prestados, compôs diversos hinos como, por exemplo, o de comemoração aos 350 anos de Belém e até mesmo para a Escola de Samba Quem São Eles. Sempre que possível Waldemar Henrique visitava Belém, lugar do qual não escondia sentir saudades.

Enquanto ainda estava no Rio de Janeiro, Waldemar Henrique assumiu a função de professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA) e de Diretor do Theatro da Paz, além de assumir vaga como membro do Conselho Estadual de Cultura do Pará (CEC) e da Academia Paraense de Letras (APL).

Novo retorno a Belém aconteceu em 1966. Atendendo ao pedido de Alacid Nunes, então Governador do Pará, o maestro assumiu o Cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria do Estado de Educação e Cultura (DPAC). Cunha (2015, p. 42) comentou a gestão de Waldemar Henrique como diretor do teatro dizendo que “durante quatorze anos as coxias, galerias e cabines do Theatro da Paz foram a residência de Waldemar Henrique, literalmente em um primeiro momento, quando morou no lugar”. Ele chegou a morar em um apartamento na Avenida Presidente Vargas, mas as finanças estavam parcas e seus pertences haviam ficado no Rio de Janeiro. Foi então que o maestro mudou-se para os camarins do Theatro, graças à autorização concedida pelo governador, a fim de fazer alguma economia. Mesmo após a mudança para uma residência fixa, a

devoção era tamanha que todos os dias ele mesmo se encarregava de abrir e fechar as portas do Theatro da Paz.

O maestro nunca casou, e afirmava já conviver com seu grande amor: a música. Diga-se de passagem, em meio aos músicos há um ditado que diz que “a música é uma amante ciumenta”, pois exige amor, tempo e dedicação. Se assim for, Waldemar Henrique dedicou-se intensamente a ela.

Em entrevista a Maués e Zaghetto (1992), o maestro disse que envelhecer é engraçado. Contou que aproveitou muito bem a juventude e afirmou não ter apego aos bens, de forma que ficava satisfeito com o que lhe surgisse. Ele não temia ser esquecido após a morte, mas tinha a consciência de que contribuiu para a cultura local. Em 28 de março de 1995 o maestro faleceu em seu apartamento, em consequência de um ataque cardíaco. O corpo foi velado no Theatro da Paz e recebeu inúmeras homenagens de diversos artistas e autoridades locais. Em honra ao maestro, em Belém podem ser encontradas ruas, teatro e praça que levam seu nome. No Parque da Residência existe uma estátua dele em tamanho natural. Ela se em contra sentada, como se o maestro pertencesse eternamente aquele lugar.

4.2 Sobre as obras do maestro

As canções compostas por Waldemar Henrique ficaram conhecidas por seus fortes traços regionalistas, onde ele consegue fundir o popular e o erudito de forma que um não ofusque o brilho do outro, com doses certas de cada um dos elementos empregados em suas composições. A elas ele imprimiu traços próprios de sua personalidade, tal como mostra Santos (2009, p. 11), ao dizer que o compositor “assimilou o fruto do imaginário popular e a forma das canções tão conhecidas regionalmente às suas vivências pessoais, unidas ao estudo formal da música erudita, e criou um estilo composicional que o faria conhecido e admirado” por muitos, tanto no seu tempo como ainda é hoje constantemente rememorado por estudiosos musicais.

Em sua maioria, as obras eram compostas para voz e piano. No entanto, ele também compôs diversas peças apenas para piano além de outros instrumentos.

Constantemente lhe eram feitas encomendas de trilhas para acompanhamento sonoro de teatros, filmes e rádios. Diversos hinos foram compostos sob encomenda como foi o caso do Hino do Centenário do Colégio Santo Antônio, do Colégio Pio XII e do Instituto Carlos Gomes. Durante a estadia no Rio de Janeiro, como já foi colocado aqui pela autora, ele também compôs o Hino do Império do Samba “Quem São Eles?”.

Waldemar Henrique compôs ao longo da vida 196 canções, todas listadas no catálogo de obras escrito por Claver Filho (1978). Esse estudioso mostra que a maioria delas não passou de manuscritos e poucas chegaram a ser publicadas ou gravadas. Dentre o universo das composições do maestro Waldemar Henrique, apenas 41 foram gravadas em disco em sua fase mais próspera. Isso significa menos de um quarto de tudo o que é conhecido do que foi escrito por ele, o que demonstra que mesmo tendo conquistado o respeito e o reconhecimento na área artística, suas obras não foram amplamente divulgadas.

As canções abordam os mais variados temas, como memórias de sua infância (*Senhora dona Sancha*), músicas de saudade e de amor (*Exaltação* e *Fiz da vida uma canção*), que falam das regiões por onde passou (*A.B.C. de Lampião* e *Noite de São João*), do Norte e da cultura amazônica, além de composições baseadas em rituais folclóricos indígenas e afro-brasileiros, bem como algumas que tratam da mitologia amazônica. Santos (2009, p. 7), quando trata da análise do repertório de Waldemar Henrique, afirma que 52% das composições do maestro são dedicadas ao tema amazônico.

Em comentário sobre o maestro Waldemar Henrique, Miranda (1979, p. 39) o coloca, sobretudo, como um estudioso que estaria acima do compositor de canções. Para ele, tratava-se de “um sério pesquisador da expressão folclórica nacional”. Essa ideia é reforçada por Vicente Salles (2005, p. 10) em texto escrito por ocasião do centenário do maestro onde diz que Waldemar Henrique “deixou obra que expressa musicalmente a riqueza da cultura amazônica: canções e outros gêneros musicais”, pois com suas músicas ele levou a Amazônia brasileira com seus mitos e lendas para o mundo por meio do amor que tinha por sua terra.

5 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Não me deixei levar pelas paixões, como os grandes músicos.
As criações do povo, a dança é que me levam.
Waldemar Henrique (SILVEIRA, 1995, p. 4).

O produto da pesquisa aqui apresentado foi obtido pelo recorte das composições e Waldemar Henrique. De um universo composto de 196 canções, decidiu-se trabalhar somente com aquelas que falam sobre as lendas amazônicas (**Figura 11**). Juntas, elas totalizam onze composições. Com base nessa seleção, duas canções não foram incluídas na análise, a saber: *Foi boto sinhá* (Lenda número 1); e *Matintaperera* (Lenda número 4). Isso foi necessário porque elas correspondem a obras da autoria de Antonio Tavernard. Das nove composições que dão forma à amostra, duas canções não foram localizadas a tempo, uma vez que não constam nas fontes utilizadas na pesquisa. Uma hipótese que se apresenta é a de que *Pahy-tuna* e *Uiara* talvez estejam no MEP, instituição que, com a morte do maestro, tornou-se depositária do acervo dele. Com efeito, o *corpus* da pesquisa é formado por sete composições com base nas quais foram identificados e selecionados os termos submetidos à análise neste capítulo, a saber:

1. Cobra Grande;
2. Tamba-tajá;
3. Uirapuru;
4. Curupira;
5. Manha-Nungára;
6. Nayá;
7. Japiim.

Figura 11 – Os entes míticos amazônicos que inspiraram a obra de Waldemar Henrique, em monumento na praça que recebe o nome dele, em Belém.



Créditos: Ferreira; Dantas 2018*.

Diante dessas considerações, importa informar ao leitor que os dados aqui apresentados estão relacionados às sete composições. Em sua organização, eles são encabeçados por um texto referente a uma lenda, seja de modo direto ou indireto. Esse texto consiste em uma releitura livre feita a partir dos mitos pesquisados nas fontes Franchini (2011) – que reconta 100 lendas do folclore brasileiro –, Cascudo (1999) e Aliveti (2005). Em seguida, os dados são apresentados nas fichas em que foram recolhidos para, então, serem analisados e discutidos com o propósito de compreender o que a canções de Waldemar Henrique informam sobre as identidades amazônicas, conforme é apresentado a seguir.

5.1 Cobra Grande

Em muitas tribos se falava de uma enorme cobra que deixou as matas para se abrigar no fundo do rio. De tão grande, ao passar por terra seca o rastro deixado por ela abria os igarapés. Acreditava-se que ela podia tomar diversas formas, inclusive a de homem. São muitos os contos que envolvem a cobra grande, e as

* FERREIRA, Rubens da Silva; DANTAS, Cleide Nascimento. O mito da Matinta Perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). **Revista Boitatá**, Londrina, 2018. Aceito para publicação em 2018.

experiências de “avistamento” surgem em diversas regiões da Amazônia. Em geral elas falam de seu olhar hipnotizante que seduz suas presas, e também do modo como esse olhar cega aqueles que a encaram, pois emitem um forte brilho. O som de seu rastejar faz com que as árvores vibrem. Quem o escuta fica surdo. Mas, de todas as histórias contadas, a mais popular é a da Cobra Norato ou Cobra Honorato.

Segundo a lenda, uma índia ficou grávida da cobra grande e deu a luz a um casal de crianças híbridas, metade cobra e metade homem. Ao menino foi dado o nome de Honorato, e, à menina, Maria Caninana. Por medo, a mãe lançou as crianças ao rio e lá elas cresceram. Maria Caninana era má. Ela matava muitos índios tanto no rio quanto em terra e destruía as embarcações, enquanto Honorato era seu oposto, pois não gostava das atitudes da irmã ao ponto de ter que matá-la.

Honorato gostava muito de dançar e era bastante namorador. Em noites de festa na tribo ele voltava à forma humana para rever a mãe e dançar com seu povo. Muitas índias ficavam encantadas por ele. Foi assim que certa noite de festa Honorato tomou coragem para pedir a uma das moças que lhe quebrasse a maldição. Ele explicou o que devia ser feito: quando na forma de cobra, ela deveria jogar leite sobre sua cabeça e depois desferir um golpe de modo que o sangue se misturasse ao leite. Somente assim ele poderia tornar-se homem em definitivo. Mas, ao vê-lo como cobra grande, a índia sentiu medo e não conseguiu livrá-lo da maldição.

Muitas vezes Honorato tentou que o ajudassem, mas ao se deparar com sua forma monstruosa as pessoas se amedrontavam e perdiam a coragem. Há quem diga que um dia ele foi ajudado e desapareceu; mas, muitos ainda defendem que Honorato se esconde até hoje no fundo do rio.

5.1.1 Lenda número 2: Cobra Grande

Credo cruz!
Lá vem a Cobra Grande,
Lá vem a boiúna de prata,
A danada vem rente à beira do rio,
E o vento grita alto no meio da mata,
Cunhantã, te esconde,
Lá vem a Cobra Grande, ah, ah,
Faz depressa uma oração,
Pr'ela não te levar, ah,ah.

A floresta tremeu quando ela saiu,
Quem estava lá perto de medo fugiu,
E a boiúna passou logo tão depressa,
Que somente um clarão foi que se viu.
Cunhantã, te esconde,
Lá vem Cobra Grande, ah, ah,
Faz depressa uma oração,
Pr'ela não te levar, ah, ah.

A noiva cunhantã,
Está dormindo medrosa,
Agarrada com força,
No punho da rede,
E o luar faz mortalha em cima dela,
Pela fresta quebrada da janela.
Êh, Cobra Grande... Lá vai ela!

Termo: Boi-una

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Cobra grande;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: fauna;

Citação: "*Credo cruz*
Lá vem a cobra grande
Lá vem a boi-una de prata";

Nota: Boiúna é a forma como se denomina a cobra grande; nome de origem Tupi.

Termo: Cunhantã

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Cobra grande;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “Cunhantã te esconde
Lá vem a cobra grande
Faz depressa uma oração,
Pr’ela não te levar, ah, ah”;

Nota: Cunhantã é a forma de se chamar as moças no dialeto Tupi.

A canção apresentada não traz a ideia de sedução, mas sim o medo da moça ribeirinha de se tornar uma presa da temível Boiúna, o que se observa do primeiro ao último verso, pois, se trata de um ser enorme e forte, que tem a seu favor a velocidade, além de poderes mágicos capazes de paralisar a vítima.

Ao analisar a canção, vê-se que ela é escrita em terceira pessoa, de forma que o narrador tanto observa como interage com a personagem por meio de conselhos, demonstrando a grande tensão que ela está passando. Ele inicia falando “*Credo Cruz!”,* uma forma de esconjurar algum mal eminente, anunciando que a cobra se aproxima. Ele chama a cobra de boi-úna de prata, termo Tupi para “cobra grande”, talvez indicando que ofídio tivesse uma cor clara ou que estivesse sob a luz do luar. O narrador segue avisando a cunhantã (moça em Tupi) para que ela corra, se esconda e faça preces para se livrar do perigo que a cobra representa. Ele termina a canção com “*Ah Ah!”,* demonstrando seu temor. Em um segundo trecho, ele diz que o medo não é somente da moça, mas de tudo o que vive na floresta, até mesmo a própria floresta treme quando a boi-úna passa, pois sua velocidade é tanta que ela só pode ser vista pelo clarão dos olhos, ou seja, a luz que a cobra usa para hipnotizar as vítimas. Por fim, o narrador encerra a cena descrita com a moça deitada na rede. De tão amedrontada ela não conseguiu dormir, até que, esgotada,

acabou tendo o corpo envolto pela mortalha do luar, isto é, como uma túnica usada para envolver os corpos dos mortos. Com a jovem morta pelo pânico, a cobra seguiu pela floresta a procura de outras vítimas.

Os termos com maior destaque nessa composição são de origem Tupi, como Boi-úna (cobra grande) e cunhantã (moça). Eles representam o modo como pessoas indígenas designam respectivamente a Cobra Grande e as mulheres jovens. Logo, eles estão diretamente relacionados a um contexto de uso regional e étnico, próprios do meio amazônico.

5.2 Tamba-tajá

Tamba-tajá (*Caladium auritum bicolor*) é um tipo de vegetação comum na Amazônia que possui folhas em formato triangular e traz a uma folha menor abaixo de uma folha maior. Essa planta tem um forte significado para as populações da região Amazônica, pois se acredita que quem tem um tamba-tajá plantado em casa possui um lar abençoado com amor; todavia, se não houver uma folha melhor abaixo de uma maior, significa discórdia e desunião no lar. Caso a planta possua duas folhas menores sob a folha maior, há sinal de infidelidade entre o casal. Essa planta também tem uma função importante: ela é usada como um tipo de amuleto para proteger os amantes.

A história do tamba-tajá se passa na tribo Macuxi, e fala sobre um forte índio guerreiro que se apaixona. Ele tem seu amor correspondido por uma índia da aldeia a quem toma como esposa. Eles viveram juntos e foram felizes, mas, certo dia, ela adoeceu e ficou muito debilitada. Não conseguindo ficar longe dela, o forte índio teceu um cesto que amarrou às costas para por dentro a sua amada. Dessa forma ele passou a carregá-la para onde quer que fosse, estivesse caçando, pescando ou até mesmo em combate. Um dia ele percebeu que sua carga estava mais leve. Ao desamarrar o cesto da costa se deparou com sua esposa sem vida. Ela fora fatalmente ferida em um combate e não resistiu. O índio, em seu desespero, enterrou-se junto à amada, às margens de um igarapé. No lugar em que jaziam seus corpos surgiu uma forma diferente de tajá, com uma pequena folha nas costas de cada grande folha, indicando que os amantes renasciam apesar de todas as adversidades enfrentadas em vida.

5.2.1 Lenda número 3: Tamba-tajá

Tamba-tajá me faz feliz
Que meu amor me queira bem
Que seu amor seja só meu de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...

Tamba tajá me faz feliz...
Assim o índio carregou sua macuxy
Para o roçado, para a guerra, para a morte,
Assim carregue o nosso amor a boa sorte...

Tamba-tajá. Tamba-tajá-a
Tamba-tajá me faz feliz
Que meu amor me queira bem
Que seu amor seja só meu de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...

Tamba-tajá me faz feliz...
Que mais ninguém possa beijar o que beijei,
Que mais ninguém escute aquilo que escutei,
Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei.

Termo: **Tamba-tajá**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Tamba-tajá;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: flora;

Citação: “Tamba-tajá, me faz feliz”;

Nota: Tamba é uma palavra indígena que tem diversos significados, um desses é de utensílio no formato de concha; ela também pode significar a vulva. Tajá é nome dado à planta de grandes folhas que, dependendo do lugar, também é chamada de tinhorão. O tamba-tajá é uma planta de folhas triangulares que traz no verso uma folha menor com formato que remete ao órgão genital feminino.

A canção demonstra, conforme a sabedoria das populações locais, a força do tamba-tajá em proteger os amantes. Logo em seu primeiro verso, a canção apresenta um pedido ou uma espécie de prece para que o amor de quem pede seja correspondido e tenha tanta força e beleza quanto o amor vivido pelos índios Macuxi sobre o qual trata a lenda.

Nesse contexto, a canção é uma súplica de amor, inspirada no romance indígena que, apesar do final fatídico dos personagens, ficou unido até a morte. Associada à sabedora popular, a canção remete às cresças amazônicas que evocam o poder das simpatias e dos amuletos não somente na cura das doenças do corpo e da alma, mas também na conquista de um amor. Esse traço da cultura local está muito presente no setor dos erveiros e das erveiras da Feira do Ver-o-Peso, lugar conhecido em Belém pela comercialização de produtos de origem animal e vegetal ao quais são atribuídos poderes miraculosos. Nessa mesma feira também é possível comprar vasos com tamba-tajá para cultivar em casa, seja como fins ornamentais ou para uso dos poderes atribuídos à planta.

5.3 Uirapuru

O uirapuru (*Cyphorhinus arada*) é um pássaro amazônico pequeno de penugem avermelhada, muito conhecido por seu canto belo e triste. O nome significa “pássaro que não é pássaro”. São várias as versões de sua lenda, mas todas elas têm o mesmo fim: a vivência de um amor impossível.

Duas das lendas conhecidas se passam em uma tribo situada ao Sul do Brasil. Elas tratam de duas indígenas, Moema e Juçara. Conta-se que elas eram muito amigas, mas apaixonadas pelo mesmo rapaz, um índio guerreiro, forte e muito inteligente chamado Peri. As duas sabiam que nutriam sentimentos de amor pelo mesmo homem e decidiram levar o problema até o cacique para que fosse eleita quem seria a esposa ideal para o jovem guerreiro. O cacique propôs que elas fizessem um tipo de duelo, quem tivesse a melhor pontaria ficaria com o rapaz. No dia acertado para a disputa foi travado o embate e ficou decidido assim: Peri apontaria para um pássaro e a flecha que o acertasse seria da seria a moça vencedora a casar-se com ele. Quem acertou a flecha em cheio foi Juçara.

Derrotada, Moema partiu para o interior da floresta para chorar sua perda. A tristeza foi tanta que ela pediu a Tupã para que a transformasse em pássaro. Tupã disse que ao transformá-la em ave seu canto seria tão belo que poderia curar a si própria de sua dor. Dizem que após ver seu amado feliz ela voou para o Norte. Aqui seu belo canto atrai quem quer que o escute para que, desta forma, ela não fique solitária. E assim dizem que quando a pequena ave inicia seu canto, toda a floresta se silencia para escutá-la.

5.3.1 Lenda número 5: Uirapuru

Certa vez de montaria
Eu descia um "paraná"
O caboclo que remava
Não parava de falá, ah, ah
Não parava de falá, ah, ah
Que caboclo falador!

Me contou do "lobisomi"
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah
Que se ri pro luar, ah, ah
Que caboclo falador!

Que mangava de visagem
Que matou surucurú
E jurou com pavulagem
Que pegou uirapuru, ah, ah
Que caboclo tentadô
Caboclinho, meu amor
Arranja um pra mim
Ando roxo pra pegar
Unzinho assim...

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

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

Termo: **Montaria**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapurú;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Meio de transporte;

Citação: “Certa vez de montaria
Eu desci o Paraná”;

Nota: montaria é um tipo simples de embarcação feita apenas de um tronco de madeira semelhante à canoa.

Termo: **Paraná**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapurú;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Hidrografia;

Citação: “Certa vez de montaria
Eu desci o Paraná”;

Nota: Palavra do dialeto Tupi para expressar um grande rio. Paraná é o nome de um importante rio que corta grande parte do Brasil, nasce no fluente do Rio Grande e do Rio Paranaíba.

Termo: **Caboclo**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “O caboclo que remava
Não parava de falar”

Nota: Homem simples do interior amazônico que surgiu a partir da miscigenação entre o branco e o índio.

Termo: **Lobisomi**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Mito;

Citação: “Me contou do ‘lobisomi’
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah”;

Nota: É um mito universal que trata de uma maldição ligada aos filhos do incesto; é filho nascido após a sequência de sete filhas que sofre drástica transformação em noites de lua cheia. Existem diversas versões sobre esse ente, espalhadas nas regiões do Brasil. A substituição da letra *ê* pelo *i*, além da omissão do *m* no final, mostra uma forma interiorana de pronúncia.

Termo: **Mãi-d'água**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Mito;

Citação: “Me contou do ‘lobisomen’
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah”;

Nota: Entidade do folclore associada ao elemento água; bela mulher que fica à beira do rio e encanta quem a vê; além de muito bonita ela tem um canto lindo e sedutor.

Termo: **Tajá**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Flora;

Citação: “Me contou do ‘lobisomen’
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah”;

Nota: *Ver* Tamba-tajá.

Termo: **Jurutahy**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Fauna;

Citação: “Me contou do ‘lobisomen’
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah”;

Nota: Pássaro local raro, difícil de ser encontrado, que possui um canto triste. Chamado também de urutau (*Nyctibius griseus*). Existe uma lenda sobre o Jurutai que conta do seu amor impossível pela lua. Por não poder alcançar a amada ele devotava a ela lindas canções de amor, mas muito tristes.

Termo: **Mangava**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Uirapuru;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Modo de falar;

Citação: “Que mangava de visagem
Que matou surucucu”;

Nota: Do verbo mangar, que tem o mesmo sentido de chacota, caçoar.

Termo: **Visagem**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique

Título da música: Uirapuru

Gênero musical: Folclore amazônico

Meio de expressão: Voz e piano

Categoria: sobrenatural

Citação: “Que mangava de visagem
Que matou surucucu”;

Nota: É uma aparição sobrenatural; forma como são chamados os fantasmas, sobretudo nas áreas interioranas da Amazônia.

Termo: **Surucucu**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique

Título da música: Uirapuru

Gênero musical: Folclore amazônico

Meio de expressão: Voz e piano

Categoria: Fauna;

Citação: “Que mangava de visagem
Que matou surucucu”;

Nota: Serpente amazônica (*Lachesis muta*); a surucucu é considerada a cobra mais peçonhenta da América do Sul por seu veneno de efeito neurotóxico e hematóxico.

Termo: **Pavulagem**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique

Título da música: Uirapuru

Gênero musical: Folclore amazônico

Meio de expressão: Voz e piano

Categoria: Modo de falar;

Citação: “E jurou com pavulagem
que pegou uirapuru”

Nota: Contar pavulagem significa aumentar a história contada, chegando até a inventar o que não existe ou o que não aconteceu.

Termo: **Uirapuru**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique

Título da música: Uirapuru

Gênero musical: Folclore amazônico

Meio de expressão: Voz e piano

Categoria: Fauna;

Citação: “E jurou com pavulagem
que pegou uirapuru”

Nota: O uirapuru (*Cyphorhinus aradus*) é um pássaro amazônico que mede cerda de 12 cm e pode viver até 70 anos; ave muito procurada por caçadores por causa de seu belo canto, tendo as penas arrancadas e comercializadas como amuleto.

Termo: **Roxa**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2.ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique

Título da música: Uirapuru

Gênero musical: Folclore amazônico

Meio de expressão: Voz e piano

Categoria: Modo de falar;

Citação: “Caboclinho meu amor arranja um pra mim
Ando roxa pra pegar unzinho assim”

Nota: Modo de falar que indica ansiedade para conseguir algo.

Na canção *Uirapuru*, logo se observa a diferença em relação às demais, pois seus versos foram escritos em primeira pessoa. O narrador é o mesmo, que observa a história e a vivencia de longe. Outra diferença observada é o fato de que não se trata diretamente da lenda do Uirapuru, apesar do título da canção. A ave só é mencionada ao meio da música, quando o caboclo fala ao passageiro que a pegou. O passageiro, aliás, é do sexo feminino, pois pede “roxa” para que consiga um uirapuru para ela. Tem-se, assim, uma referência indireta ao mito do uirapuru que ocupa lugar secundário na música.

Os termos analisados a partir desta canção envolvem categorias diversas, como modos de falar, mitos regionais, acidentes geográficos, elementos da flora, da fauna e as tradicionais montarias que cruzam pequenas distâncias nas águas mais calmas dos rios e igarapés da região. Não há ribeirinho que não tenha uma montaria para se locomover com a família. Vê-se que o maestro conseguiu articular várias referências culturais amazônicas em suas canções, sobretudo as lendas que ele bem conhecia e que se fazem presentes outras composições autorais.

Quando aos modos de falar peculiares à região, Waldemar Henrique preocupou-se em registrar os vícios de linguagem, o costume de engolir e substituir letras e também palavras e expressões de uso ainda corrente entre os paraenses, como “pavulagem”. Esse termo hoje dá nome a um grupo musical que se tonou

notório em Belém, o Arraial do Pavulagem, que nos meses de junho e outubro “arrasta” milhares de pessoas pelas ruas com seus chapéus ornados com fitas coloridas para dançar e cantar. Algo que corresponde ao que Hobsbawm e Ranger (1984, p. 10) se referem como tradição inventada, isto é, como práticas ritualísticas ou simbólicas que surgem e que se repetem no tempo, às vezes evocando elementos do passado para justificar seu aparecimento e continuidade.

Chama atenção na canção *Uirapuru* a referência às visagens, isto é, ao modo como os amazônidas se referem aos fantasmas. Essa é uma referência bastante regional e muito comum aos belenenses, que desde a infância convivem com narrativas de terror sobre almas que retornam do mundo dos mortos para viver no plano terreno. Algumas dessas visagens estão registradas no livro de Monteiro (2000), intitulado *Visagens e Assombrações de Belém*, que, entre outros contos, menciona a moça do táxi, que na noite do seu aniversário sai do Cemitério Santa Isabel para circular pela cidade. Em seu conjunto, essas referências só fazem sentido para os amazônidas, de forma que outros brasileiros possivelmente não são capazes de entender o conteúdo informacional aludido em *Uirapuru*.

5.4 Curupira

O Curupira é conhecido em todo o Brasil, chamado por outros nomes como caipora ou caapora. Seu nome significa “habitante do mato”. Ele é um menino matreiro de cabelos vermelhos que tem os pés virados para traz. Eles servem para enganar os caçadores, pois dessa forma não há como saber para onde ele está indo. Há quem afirme que ele tem o corpo coberto de pelos e monta um porco selvagem. Onde houver uma floresta lá estará o curupira, pois ele é seu maior defensor. A principal função desse ente é proteger a fauna e a flora de toda e qualquer ameaça. Ele possui diversas artimanhas para afastar quem não respeita a natureza. Por ser possuidor de enorme velocidade é impossível alcança-lo. Ele também tem um assobio tão alto que causa pavor em quem quer que o escute.

Dizem que certa vez entraram na mata dois caçadores com interesse de capturar aves e animais silvestres para vender. Eles espalharam armadilhas por todos os cantos para capturar os animais. Ao pressentirem o perigo, os bichos emitiram sons avisando o curupira que logo tratou de enganar os caçadores. Ele

emitiu diversos sons por entre as árvores e espalhou rastros que confundiram os caçadores, fazendo com que se perdessem na mata. Sempre que tentavam chegar à trilha que os levava de volta para casa, o curupira entrava em ação. Por vezes ele desaparecia de um canto para reaparecer em outro. Dizem que os caçadores imploraram por piedade. Eles ficaram tão assombrados que nada acertavam com suas armas e ao saírem da mata não mais conseguiram caçar.

5.4.1 Lenda número 6: Curupira

Já andei três dias e três noites
Pelo mato, em parar
E no meu caminho não encontrei
Nem uma caça pra matar
Só escuto pela frente pelo lado
O Curupira me chamar
Ora aqui, ora ali, s'escondendo
Sem parar num só lugar...

Por esse danado muitas vezes
Me perdi na caminhada
E nem Padre-Nosso me livrou
Desse malvado da estrada

Curupira feiticeiro!
Sai detraz do castanheiro
Pula pra frente
Defronta com a gente
Negrinho covarde matreiro
Deixa o caboclo passar

Termo: **Curupira**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2.ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Curupira;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Mito;

Citação: “Só escuto pela frente, pelo lado
Curupira me chamar”;

Nota: Curupira significa “habitante do mato”; esse ente tem como missão proteger a floresta e tudo o que nela habita; ele tem poderes para amedrontar qualquer pessoa que ameaçar a fauna e a flora.

Termo: **Castanheiro**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Curupira;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Flora;

Citação: “Sái detraz do castanheiro
Pula pra frente
Defronta com a gente”;

Nota: Árvore grande de copas altas; a castanheira (*Bertholletia excelsa)* é comum nas matas amazônicas, seus frutos são protegidos por duros ouriços que as castanhas.

Termo: **Cabôclo**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique:* canções. 2.ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Curupira;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “Neguinho, covarde, matreiro
Deixa o cabôclo passar!”.

Nota: *Ver* Caboclo.

A letra desta canção trata do desespero de um caboclo que teve a má sorte de cair nas artimanhas do Curupira. Elas o impediam de encontrar animais para caçar e o ente fez com que o caçador se perdesse na floresta. A história é narrada em primeira pessoa pelo próprio caboclo, que primeiro pede ao Curupira que saia de seu esconderijo e o enfrente. Ao final, o caboclo suplica ao protetor das matas que o permita ir embora.

Como a lenda do curupira é relativamente difusa pelo Brasil, o maestro emprega termos para não deixar dúvidas sobre o lugar no qual a história se passa. Termos como “castanheiro” e “caboclo” remetem a canção à região amazônica, talvez às matas do Pará, estado em que nasceu Waldemar Henrique. O modo de falar do personagem humano também informa a sua identidade amazônida, pois as palavras pronunciadas com letras “engolidas” (*s’escondendo*) são marcadores característicos de quem vive nos interiores da região. Um modo de falar que o maestro conhecia bem e fazia questão de incorporar às letras de suas composições.

5.5 Manha-Nungára

Manha-Nungára é uma palavra que vem do Tupi e significa “mãe de criação”. Ela não fala diretamente de uma lenda, mas amplia a compreensão sobre a lenda do boto. Ela corresponde ao olhar das moças que por esse ente são enfeitiçadas, pois, como se sabe, muitas são as histórias de filhos de boto na região amazônica. De fato, filhos de mães que assumem sozinhas a educação e o preparo das crianças para a vida.

Dizem que em tempos de festa o boto sai do rio e assume a forma de um homem muito bonito, alto e forte que sempre veste roupa social e chapéu brancos. O chapéu é um recurso para esconder o respiradouro no topo da cabeça que não some mesmo após a transformação. Assim, todo galanteador o rapaz se aproxima das moças desacompanhadas, a fim de seduzi-las e leva-las para a beira do rio. Satisfeito em seu desejo sexual, ao final da noite ele desaparece, retornando à forma animal para não mais ser encontrado.

5.5.1 Lenda número 7: Manha-Nungára

Do alto palmar d'uma jussara
Vem o triste piar da iumára
Os tajás pelos terreiro estão chorando
E no rio, resfolegando
O boto-branco boiou

Sentada na rede, cunha está rezando
A reza que Manha-Nungara ensinou...
Tupã, quem foi que me enfeitiçou?

- Manha-Nungara!
O grito rolou pela caiçara
Mãe-Velha se espantou
Embaixo, na treva do rio
Dois corpos em cio
Lutando, enxergou...

E pelo barranco
De novo soou
O grito de angústia
Que a cria soltou:
-Manha-Nungara!

Termo: **Palmar**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Modo de falar;

Citação: “Do alto palmar d’uma jussára”;

Nota: Trata-se da palma ou copa de uma árvore; a forma como termina com a letra *r* indica um modo interiorano de falar.

Termo: **Jussára**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Flora;

Citação: “Do alto palmar d’uma jussára”;

Nota: Alta e delgada palmeira *(Euterpe oleracea*, Mart.*)* que tem como fruto o açaí; também chamada de açaizeiro.

Termo: **Iumára**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Fauna;

Citação: “Vem o triste piar da iumára”;

Nota: Nome dado para coruja, possivelmente da espécie *Tyto furcata*.

Termo: **Tajá**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Flora;

Citação: “Os tajás pelo terreiro estão chorando”;

Nota: *Ver* Tamba-tajá.

Termo: **Bôto-branco**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Fauna;

Citação: “E no rio, resfolegando
O boto-branco boiou!”.

Nota: Mamífero aquático (*Inia geoffrensis*) da família dos golfinhos, comum no Rio Amazonas. Outras espécies de boto são encontradas em quase todos os rios da Amazônia, como o Tucuxi e o Boto cinza.

Termo: **Rêde**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Utensílio;

Citação: “Sentada na rêde, cunhã está rezando”

Nota: Tecido grosso e resistente feito do entrelaçado de fios de algodão ou de outro material maleável com a finalidade de prover descanso. Entre os amazônidas a rede substitui a cama.

Termo: **Cunhã**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “Sentada na rêde, cunhã está rezando”

Nota: *Ver* Cunhantã.

Termo: **Manha-Nungára**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “A réza que Manha-Nungára ensinou”

Nota: Palavra composta que significa “mãe de criação”; refere-se às moças enfeitiçadas pelo boto.

Termo: **Tupan**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Divindade;

Citação: “Tupan, quem foi que me enfeitiçou?”.

Nota: Poderoso deus da mitologia indígena; na tradução do tupi significa “trovão”.

Termo: **Caiçara**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Construção;

Citação: “O grito rolou pela caiçara”.

Nota: Há várias denominações para o termo, no entanto, o que mais se encaixa no contexto é o de uma cerca feita de galhos usada como proteção para as casas.

Termo: **Treva do rio**

Fonte: SALLES, Vicente; ANDRADE, Felipe; SOUZA, Jorge santos. *Waldemar Henrique*: canções. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Manha-Nungára;

Gênero musical: Folclore Amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Modo de falar;

Citação: “Embaixo, na treva do rio”.

Nota: Expressão que se refere ao fundo do rio; lugar escuro; nebuloso.

Diferente das demais canções sobre lendas, *Manha-Nungára* não trata exatamente de uma delas. Todavia, ela remete ao ser mítico conhecido como boto, falando sobre uma realidade comum na região. Com efeito, a letra da música é tecida em torno de uma moça que reza em sua “rêde”, em estado de grande agonia por ter sucumbido aos encantos de sedução do boto. Toda a vida na mata sente a tristeza da jovem. Desde as plantas até os animais choram tristes, compadecidos pelo que já não pode mais ser mudado. O boto, tido como ser de encantaria nas religiões afro-ameríndias da Amazônia leva a jovem para o rio, lugar em que consuma o intercurso sexual. Em sua nudez eles são flagrados por mãe velha, que se choca com a sina da filha. No decorrer de um tempo não informado na música ouve-se o grito de angustia no momento do parto, quando a moça, agora Manha-Nungára, isto é, mais uma vítima que dá a luz a um filho do boto.

Este texto mais uma vez é escrito na terceira pessoa, porém, há momentos em que surge a fala da personagem principal mudando o foco da narração. A composição apresenta diversos termos na língua Tupi, parte deles associados a elementos da fauna e a flora da região que são marcas constantes nas canções de Waldemar Henrique. Aqui, mais uma vez o maestro demonstra o cuidado em caracterizar os personagens em seus modos de falar com o objetivo de dar veracidade à história musicada.

5.6 Nayá

Nayá é um nome variante dado a vitória-régia (*Victoria amazonica*), planta aquática típicas da região amazônica, reconhecida por suas enormes folhas em formato circular. Ao centro ela possui uma linda flor que desponta apenas uma vez por ano, com pétalas que só abrem à noite, ao luar.

Nem sempre essa planta existiu. Conta a lenda que às margens do Grande Rio havia uma tribo a qual pertencia uma bela indígena que tinha apenas um sonho: conseguir tocar a lua pela qual nutria fortes sentimentos. Certa vez a jovem moça percebeu o belo e brilhante reflexo da lua cheia nas águas do Grande Rio e nele pulou, acreditando que enfim poderia tocar o objeto de sua admiração. Em um inútil abraço no reflexo da lua a pobre indígena aceitou a morte afundando no rio. A lua, comovida pelo gesto carinhoso, decidiu transformar a moça em uma planta muito bonita, cujas folhas grandes e redondas lembram seu formato e a flor surge como uma estrela diferente das que enfeitam o céu. Desse modo surgiu a vitória-régia, também é chamada estrela das águas.

5.6.1 Lenda número 8: Nayá

...E o pajé passou contando
Lá nas margens do Grande-Rio
De saudade, ia chorando
Pelo amor que lhe fugiu:

Nayá era linda índia querida
Lembro-me ainda, quando ferida
Veio contar-me seu grande amor!

Nayá sabia
Que a lua, seu amor queria
E desde então
Sofreu imensa nostalgia...
Apaixonada
O horizonte quis transpor
E correu ao Grande-Rio,
Dentro dele logo viu,
Refletir-se o seu amor!

E Nayá, sem mais conter

A paixão que lhe crescia
Atirou-se pra reter
A imagem que estremecia
E na água corrente
Do rio mergulhou
A imagem da Lua
Fremente abraçou...
E nessa ilusão
Feliz, morreu!...

A noite quente
Onde o luar inda brilhava
Cobriu ardente
O lindo corpo que boiava
Enternecida
A Lua-feiticeira egrégia
Foi buscar aquela alma
Debruçou-a numa palma
E fez a Vitória-Régia!

Termo: **Pajé**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Nayá;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Pessoa;

Citação: “E o pajé passou contando”

Nota: Palavra de origem Tupi para o chefe espiritual da aldeia; homem responsável pelos rituais religiosos entre os indígenas.

Termo: **Grande Rio**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Nayá;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Hidrografia;

Citação: “Lá nas margens do Grande-Rio
De saudade, ia chorando
Pelo amor que lhe fugiu”

Nota: Possivelmente uma referência ao rio Amazonas, conhecido como o mais extenso do mundo, que abrange grande parte da região amazônica.

Termo: **Lua-feiticeira**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Nayá;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Mito;

Citação: “A Lua-feiticeira egrégia
Foi buscar aquela alma”

Nota: se refere a crença de que a lua era um ser capaz de seduzir e enfeitiçar, existem várias lendas que envolvem histórias de pessoas e seres que caíram nos feitiços da lua.

Termo: **Vitória-Régia**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Nayá;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Flora;

Citação: "A Lua-feiticeira egrégia
Foi buscar aquela alma
Debruçou-a numa palma
E fez a Vitória-Régia!"

Nota: Significa Rainha Vitória, nome que lhe foi dado em homenagem por um pesquisador inglês. Trata-se de uma planta aquática nativa da região amazônica, que possui grandes folhas redondas e uma vez por ano produz belas flores, que desabrocham apenas ao anoitecer.

A canção *Nayá* traz em seus versos a beleza de uma lenda em sua forma simples e literal. Ela é narrada em terceira pessoa, talvez alguém que escutou a história de um pajé, modificando-a em alguns trechos. Tem-se, desse modo, a desolada moça que mergulha em seu amor impossível, acreditando ser correspondida. A ideia de correspondência se reforça ao dizer que a lua *cobriu ardente o lindo corpo que boiava*. Prazer corporal esse que nunca se realizou senão de forma simbólica. A lua divinizada pela lenda aparece na canção ardente de paixão pela indígena, levando a alma daquela que tanto amor lhe devotou.

Os termos destacados nessa canção estão voltados para o mito da vitória-régia e o amor impossível entre a moça e a lua. Nesse sentido, o maestro traz mais uma vez a figura da lua em uma forma animada, imbuída de desejos, dotada de vontades e poderes capazes de seduzir e enfeitiçar, razão pela qual é adjetivada como *Lua-feiticeira egrégia*. Note-se que Waldemar Henrique usa a palavra de forma composta, representando a lua como um ser munido de artifícios sobrenaturais, reforçando sua condição sobre-humana em relação à condição mortal da indígena.

A menção ao Grande Rio evoca um dos maiores símbolos da Amazônia, cuja fama extrapola as fronteiras nacionais. Na canção, o rio aparece como o cúmplice de um amor que transcende, pois foi em suas águas que o corpo da mulher indígena foi metamorfoseado pela lua em uma planta que também se configura como um dos símbolos mais populares da região.

5.7 Japiim

O japiim (*Cacicus cela*) é um pássaro que não possui canto próprio, por isso é chamado de “plagiador”, posto que imita tanto o canto dos pássaros como os sons de outros animais da floresta.

Dizem que o Japiim era o pássaro preferido de Tupan e estava sempre ao seu lado no céu. O canto desse pássaro era o mais belo dentre todos os demais. Sempre pelas manhãs era ele quem fazia o sol despertar. Certo dia, os indígenas da aldeia contraíram uma terrível doença. O pajé pediu a Tupan que lhes socorressem enviando algum auxílio que os curasse. Compadecido pelas preces do velho pajé, Tupan enviou o japiim dizendo ele deveria curá-los com seu canto. E assim a pequena ave desceu dos céus e cantou até que todos os enfermos estivessem recuperados. Quando a missão findou, o pássaro quis retornar para junto de Tupan, mas foram muitos os pedidos para que ele não fosse embora. Diversas também foram as recompensas e os agrados que ele recebeu dos indígenas. O japiim começou a ficar tão cheio de si que se considerava quase um deus. Ele fazia troça imitando o canto dos outros pássaros, uma vez que não tinham um canto tão belo quanto o dele. Os pássaros, muito chateados com a atitude do japiim, foram até Tupan levar suas queixas. Disseram que ele não era mais necessário na terra e, por isso, deveria ir embora. Tupan reconheceu que seu amigo não estava agindo bem e decidiu puni-lo. Foi assim que a divindade retirou o belo canto do japiim, restando ao pássaro soberbo imitar os sons de outros pássaros e animais. Eis que até os dias de hoje o japiim não conseguiu recuperar seu canto.

5.7.1 Lenda número 9: Japiim

Meu branco não chama desgraça
Tupan do céu pode ver
Japiim é alma penada
Por isso não deve morrer

Japiim foi a flauta de Tupan
Só cantava de manhã
Para o sol se levantar
Por seu canto
Era a terra despertada
E, na selva, a passarada encantada
Se calava para escutar...

Por isso, meu branco eu lhe aviso
Não mate mais Japiim
Anhangá que zela por ele
Persegue a quem lhe der fim

Termo: **Tupan**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Japiim;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Divindade;

Citação: “Meu branco não chama desgraça
Tupan do céu pode ver”

Nota: *Ver* Tupan.

Termo: **Japiim**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Japiim;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Fauna;

Citação: “Japiim é alma penada
Por isso não deve morrer”

Nota: O *Cacicus cela*; ave de penas pretas e peito amarelo que não possui canto próprio.

Termo: **Anhangá**

Fonte: SANTOS, Isabela de Figueiredo. *Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:* um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

Compositor: Waldemar Henrique;

Título da música: Japiim;

Gênero musical: Folclore amazônico;

Meio de expressão: Voz e piano;

Categoria: Mito;

Citação: “Anhangá que zela por ele
Persegue a quem lhe der fim”

Nota: Assim como o curupira, o Anhangá é um ser mítico conhecido como protetor da fauna e da flora; é considerado o espírito da floresta.

O texto da canção *Japiim* é narrado em segunda pessoa. Ele carrega em seus versos uma importante mensagem de aviso: *Não mate mais Japiim*. Isso corresponde a uma advertência dada ao moço *branco*, pessoa que não pertence à região e, portanto, não está suficientemente informada sobre os costumes e crenças locais. Existe uma razão para o ato interdito. Em seu breve relato, o narrador informa ao forasteiro a predileção de Tupan – divindade maior do panteão da mitologia indígena – pelo pássaro, cuja beleza do canto só é ouvida pela manhã. Assim, matar japiim pode provocar a ira divina, com alguma punição para o forasteiro, uma *desgraça* provocada por *Anhangá*, o espírito da floresta que protege o pássaro.

Nos versos da canção se observa traços do modo interiorano de falar na Amazônia, evidenciado logo na primeira frase, quando o narrador se refere ao forasteiro como "*Meu branco*". Nesse caso, o próprio fenótipo "cor da pele" já denuncia a condição do rapaz, isto é, de alguém que não pertence ao local dado o contraste com as características físicas dos moradores. Nas composições de Waldemar Henrique, a população local é sugerida como dotada de traços indígenas ou como cabocla, miscigenada a partir dos contatos étnicos que aconteceram durante o processo de colonização da região.

O mito narrado/musicado do japiim também faz alusão à *alma penada*. A leitura que se faz dessa referência tem a ver com o tempo das visagens e das assombrações. Conforme explica Fares (2007), em estudo sobre a Matinta Perera, o tempo dos seres sobrenaturais é o da noite, de forma que ao amanhecer elas desaparecem de cena. Entretanto, na canção de Waldemar Henrique, como bem informa o narrador, o japiim só canta pela manhã para receber o astro solar, o que não o torna uma alma penada no sentido estrito do mesmo. Nessa direção, o termo é usado apenas para lembrar a sina do passado, destinado a viver sem canto próprio como punição divina.

Os termos destacados na canção referem-se aos nomes de três importantes personagens amazônicas, estando associados à categoria divindade (*Tupan*) e à categoria mitos (*Japiim* e *Anhangá*). Muito embora o primeiro termo também tenha um mito que lhe explique a origem, em relação aos demais, ele ocupa lugar de destaque, pois corresponde à divindade que criou o mundo e todas as criaturas. Conforme esclarece Cascudo (2009), não se trata de uma entidade indígena como se costuma pensar, mas da própria divindade suprema cristã, assim designada pelos catequistas do século XVI e ensinada às crianças.

O *Anhangá* aparece entre uma dos muitos contextos levantados por Cascudo. Trata-se do espírito maligno que impõe medo e pune caçadores, seringueiros e/ou viajantes. Basta lembrar nesse caso, que o rapaz a quem se dirige o narrador é um forasteiro, que mata um pássaro protegido pelo *Anhangá*.

Personagem secundário, em seu mito o japiim carrega um ensinamento transmitido aos amazônidas na forma de mito: o cuidado que se deve ter com a soberba. Embora dotado de belo canto, reconhecido pelos indígenas, por outros pássaros e animais, a arrogância resultou em sua derrocada. Assim, musicado por Waldemar Henrique, artista de renomado sucesso que teve todas as condições para embriagar-se pela fama, o mito ora analisado nos faz lembrar de valores simples mas fundamentais ao convívio social, notadamente a humildade e igualdade entre as pessoas.

5.8 Síntese analítica: palavra finais

Sobre o *corpus* analisado, verifica-se que maestro conta histórias nas letras de suas composições que remetem a muitos aspectos da vida na Amazônia, inclusive aqueles ligados ao imaginário dos camponeses e dos ribeirinhos. Nessas histórias, Waldemar Henrique assume o papel de narrador. De acordo com Benjamin (1987, p. 198), uma das condições para a formação de um bom narrador é viajar: “Quem viaja tem o que contar”. E o maestro paraense viajou bastante, desde a infância. Como dito em sua biografia com base em Claver Filho (1978), para Waldemar Henrique eram comuns as viagens ao interior do Pará e a Manaus onde entrava em contato com outros narradores que possivelmente lhe contatavam causos e lendas.

Pelas viagens que fez, o maestro paraense aprendeu sobre os mitos e as lendas[3] ouvindo o que lhe narravam. Com o tempo e ao longo da formação em música ele converteu-se de ouvinte a narrador, musicando o repertório de informações e conhecimentos adquiridos sobre os entes fantásticos que encantam,

[3] Brandão (2015, p. 37) distingue *lenda* de *mito*. Para ele, a *lenda* se refere a fatos que ocorreram no passado, mas aos quais foram acrescidos elementos fantasiosos para valorizá-los socialmente, embora “deformando” a história. *Mito*, por sua vez, corresponde à “narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser”; de algo que não existia e passou a existir, como a vitória-régia, por exemplo. Nesse sentido, as letras das composições de Waldemar Henrique falam sobre mitos amazônicos.

assustam e ensinam lições às populações amazônicas. Embora pudesse (re)contar essas histórias em linguagem culta, ele preferiu assumir a identidade do caboclo amazônico para, então, narrar com mais propriedade, como pessoa que sabe sobre o que está falando. Como ele mesmo disse “O povo é mais sábio que o erudito, o povo tem a solução imediata, o erudito necessita anos de estudo” (SILVEIRA, 1995, p. 4), assim, Waldemar fala pela boca do homem simples, como o camponês ou o ribeirinho, usando as palavras o mais próximo possível ao modo de falar dessas pessoas.

Nas canções *Tamba-tajá*, *Nayá*, *Uirapuru* e *Manha-Nungára* o maestro trata de mitos que falam sobre o amor. Amores que foram impossíveis ou que tiveram finais tristes para os personagens, apesar da beleza das canções e do que elas simbolizam. Chama atenção aqui a própria vida do maestro na qual o amor romântico ocupou papel marginal. Como ele mesmo declarou em entrevista:

> Uma vez veio ao meu apartamento no Rio uma pianista gaúcha, que me falou que iria a Paris. Perguntei pelo marido e filhos e ela respondeu: - Ele vai ficar e as crianças ficarão com o pai. E pensei, como se troca a ilusão de ser a rainha do piano por dois amores como esses? Que coisa! As crianças eram muito mais importantes, por isso evitei compromissos. Meu compromisso era com a música (MAUÉS; ZAGHETTO, 1992).

Não se quer dizer aqui que Waldemar Henrique não tenha vivido o amor, pois este aspecto da vida dele não foi o foco desta pesquisa. De todo modo, os mitos que o maestro musicou nos lembram que o amor se realiza de várias formas e que o final feliz não é uma certeza para todos como prometem filmes, novelas e livros de romance. Alegrias e tristezas, segurança e risco, ganhos e perdas fazem parte da história dos amantes, mesmo para aqueles eternizados na forma de mito.

O maestro paraense cantava/narrava/apresentava cada canção de maneira distinta, dependendo da intenção e do resultado que desejava obter na interpretação de seus versos. Note-se que às vezes um mesmo termo é grafado por ele de forma distinta ou substituído por um termo variante (*cabôclo*, *caboclo*; *cunhantã*, *cunhã*), imprimindo singularidade à voz de quem narra/canta. De modo geral, os termos recolhidos das canções são de origem Tupi (*Anhangá; caiçara*; *Manha-nungára*; *Nayá*; *Pajé*; *Tupan*; *Tamba-tajá*; *Uirapuru*; etc.). Outros termos são modificações de palavras portuguesas ou peculiares ao modo de falar das populações campesinas ou ribeirinhas (*Treva do rio*; *Palmar*; *Roxa*; *Pavulagem*; *Mangava*; *Visagem*; etc.). Seja como for, esses grupos de palavras são mobilizados pelo maestro para fazer

referências às influências desses grupos humanos nas identidades amazônicas, ou seja, formas de identificação regional nas quais ele se reconhecia, que remetem a um lugar no qual ele vivia. Termos que representam a cultura de uma região que ele ajudou a divulgar pelas cidades do Brasil e do exterior em que se apresentou com um repertório que impressionava pela peculiaridade amazônica.

Para finalizar, há de se falar sobre o potencial informativo presente nas composições de Waldemar Henrique. Afina de contas, sobre o quê o maestro nos fala? Que elementos são informados nas composições aqui analisadas? Bem, a análise terminológica nos permite apontar para uma resposta: as músicas de Waldemar Henrique que integram a série *Lendas* informam à plateia sobre o significado de ser amazônida. Esse vínculo de pertencimento que constrói, entre outras coisas, pelo contato que se tem ainda na infância com os mitos, com os elementos da flora, da fauna, com os modos de falar e os objetos que fazem parte da vida das populações. Aspectos esses que aparecem esquematizados nas palavras mais expressivas ilustradas na **Figura 12**.

Figura 12 – Nuvem com as categorias dos termos mais representativos nas músicas de Waldemar Henrique.



Fonte: Elaboração própria (2018).

Assim, por meio dessas canções o ouvinte mais atento pode ter acesso e conhecer a dimensão simbólica que dá sustentação às identidades dos grupos humanos que vivem na Amazônia brasileira. Em face disso, as composições do

maestro paraense são mais do que simples músicas para se ouvir. Elas são fontes de um tipo de informação que articula som e texto para comunicar os sentidos de ser e de viver em uma região fortemente associada no imaginário nacional e internacional à floresta, aos rios, à fauna e às populações indígenas e tradicionais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou analisar as obras do maestro Waldemar Henrique como fontes de informação sobre a identidade amazônica. Neste sentido, foram analisadas sete canções que o próprio maestro classificou como *conjunto de Lendas Amazônicas*. Essas composições se referem aos elementos da fauna, da flora, aos mitos e aos aspectos geográficos que têm relação com a vivência do maestro em uma cidade amazônica. Durante todo o período que ele esteve longe de Belém, morando temporariamente no Rio de Janeiro ou fazendo apresentações em outras cidades brasileiras e do exterior ele nunca abandonou suas raízes, parte delas eternizadas nas composições que lhe renderam sucesso.

Conforme foi observado, nas canções *Cobra grande*, *Curupira* e *Japiim* as letras das músicas são carregadas de temor. Elas não apresentam as lendas em si, pois enfocam o medo do encontro ou da consequência de atos que provoquem a ira de Tupã. Em *Tamba-tajá* e *Nayá*, as canções apresentam as lendas propriamente ditas, que, em comum, compartilham o tema dos amores de finais tristes. Com se viu, essas lendas consistem em explicações para o surgimento de plantas típicas da região. Já as canções *Uirapuru* e *Manha-Nungára* falam de histórias bastante distintas, que remetem às lendas de uma ave e do boto respectivamente, todavia, destacando personagens comuns que tiveram contato com esses entes ligados à fauna amazônica.

Como expressões musicadas da cultura amazônica, viu-se neste estudo que as obras de Waldemar Henrique carregam os conhecimentos e as experiências das comunidades que vivem no interior do Pará. Foram essas comunidades que influenciaram e ajudaram o maestro a captar as identidades caboclas e indígenas informadas aos ouvintes pelos modos de ser, da falar e de viver na Amazônia. O próprio narrador das canções fala aos personagens e ao público como um caboclo, marcando, assim, o lugar a partir do qual ele fala: a Amazônia, caracterizada pelo *Grande rio*, pelos animais, pela vegetação e pelo imaginário rico de elementos fantásticos (o boto, a vitória-régia, o lobisomem, a boiúna, o curupira, etc.).

Neste estudo foi adotado o conceito de informação como aquilo que é está registrado e porta sentido, conforme proposto por Le Coadic, tal como se procurou mostrar nas letras das canções de Waldemar Henrique. Esse conceito foi associado ao conceito de cultura, com base nas teorizações de Marteleto. Essa articulação

permitiu verificar como os saberes, as tradições e as crenças existentes nessa região do Brasil são disseminadas e assimiladas pelas populações, sendo transmitidas e reproduzidas ao longo das gerações.

Tal como foi explanado nesta pesquisa, a música sempre esteve presente na transmissão da memória e da cultura das sociedades, tanto na forma oral quanto na forma escrita. Nessa direção, o próprio maestro contou que aprendeu sobre o mitos amazônicos ouvindo as narrativas do tio que vivia em Manaus e dos moradores das cidades do interior por onde viajava. Com efeito, as canções aqui analisadas informam não só aos paraenses, mas também às pessoas de outras cidades brasileiras e mesmo de outros países sobre a riqueza, a diversidade e a força imaginativa da cultura das populações amazônidas, sejam elas urbanas, campesinas, ribeirinhas ou indígenas.

Por fim, uma reflexão sobre as letras das canções que formaram o *corpus* deste estudo. Pela análise dos termos destacados em sua relação com o conceito de informação, há de se retomar uma definição didática sobre a qual muito se ouve falar na curso de Biblioteconomia e que também pode ser facilmente encontrada na literatura. A de que o *dado* para ser *informação* precisa ser contextualizado a fim de *fazer sentido*, de gerar conhecimento em alguém. Nessa perspectiva, os elementos/termos identificados nas composições de Waldemar Henrique e organizados em categorias só fazem sentido para quem vive ou sabe o que eles significam.

Todavia, para aqueles que não compreendem ou que não conhecem a cultura amazônica, os termos aqui trabalhados possuem apenas um potencial informativo. Isto é, a possibilidade de serem compreendidos pelos que entram em contato com eles, desde que tenham acesso ao que significam as palavras usadas pelos amazônidas ao se referirem aos elementos da fauna, da flora, aos modos de falar e aos mitos que circulam nas áreas urbanas e rurais da região. Deste modo, espera-se que este trabalho possa inspirar outros a estudantes de Biblioteconomia e de outras áreas a investigarem o potencial informativo contigo na música de Waldemar Henrique, tal como se procurou discutir nesta pesquisa em relação às identidades das populações que vivem na Amazônia brasileira.

REFERÊNCIAS

ALIVERTI, Marcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. **Estudos avançados**, v. 19, n. 54, p. 283-313, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2tLW4Zu>. Acesso em: 30 jun. 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221. (Obras escolhidas; v. 1).

BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, rito, religião. In: _____. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. V. 1. p. 35-41.

CAMPELLO, Bernadete Santos; CAMPOS, Carlita Maria. **Fontes de informação especializada:** características e utilização. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

CAPURRO, Rafael; HJORLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, abr. 2007. Disponível em: < https://bit.ly/2MhfFIz >. Acesso em: 26 abr. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Ediouro, [1999].

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2).

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

COELHO, Geraldo Martins. Na Belém da Belle Époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **FCRB Escritos**, v. 5, n. 5, p. 141-168, 2011. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero05/sumario05.php>. Acesso em: 20 maio 2018.

CORREIA, Mara Cristina Salles; ZANDONADE, Tarcisio. O conceito de informação como conhecimento registrado. **RICI:** R. Ibero-amer. Ci. Inf., Brasília, v. 11, n. 1, p. 83-102, jan./abril. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2sWgltX>. Acesso em: 26 abr. 2018.

COTTA, André Guerra. Música. In: CAMPELLO, Bernadete Santos; CALDEIRA, Paulo da Terra; MACEDO, Vera Amália Amarante. **Formas de expressões do conhecimento**: introdução às fontes de informação. Belo Horizonte: Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1998.

CUNHA, Murilo Bastos da. **Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia**. Brasília, DF: Brinquet de Lemos, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2kZGOU0>. Acesso em: 1 maio 2018.

CUNHA, João. Waldemar Henrique: maestro pop de todos os tempos. **Revista Amazônia Viva**, v. 4, n. 42, p. 38-45, fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2JQp9Jf> Acesso em: 17 jun 2018.

FARES, Josebel Akel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 3, jan./jun. 17 f, 2007. Disponível em: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%20Bel.pdf>. Acesso em: 24 set. 2015.

FERREIRA, Rubens da Silva; COSTA, Érica Elaine. Compreendendo a imigração espanhola no Pará (1896-1899): um estudo a partir das passagens grátis como fonte de informação. **TransInformação**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 51-61, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2LCaUbq> . Acesso em: 10 maio 2018.

FRANCHINI, A. S. **100 lendas do folclore brasileiro**. Porto Alegre: LePM, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2MHePEB>. Acesso em: 30 jun. 2018

FREIRE, Isa Maria. Acesso à informação e identidade cultural: entre o global e o local. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 35, n. 2, p. 58-67, ago. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2JqAvaS>. Acesso em: 22 fev. 2018.

GERHARDT, Tatiana Engiel; SILVEIRA, Denise Toldo (Org.) **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/1lY0IHz>. Acesso em: 30 jun. 2018.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Porto Alegre: PD&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HÜBNER, Georg. **Vista de Pará, Brazil**. 1905. Dispinível em: <https://bit.ly/2sTnHyB> Acesso em: 20 maio 2018.

KLEIN, Daniel da Silva. A crise da borracha: a cadeia de aviamento em questão entre o Pará e o Acre no início do século XX. **História, histórias**, Brasília, v. 2, n. 4, p. 187-199, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2M1i5tQ> Acesso em: 17 jun 2018.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. 2. ed. Brasília: Brinquet Lemos, 2004.

MACHADO, Ubiratan. **Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Atlas, 2011.

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ciência da**

Informação, Brasília, v. 24, n. 1, 1995. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/613/615>. Acesso em: 1 maio 2018.

MAUÉS, Marton; ZAGHETTO; Sônia. Muito prazer, Waldemar Henrique. **Arte Livre**, Brasília, fev. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2KuAyih>. Acesso em: 26 jun. 2018

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4. ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MELO FILHO, Elias do Nascimento. A produção musical do século XIX na Amazônia: um panorama sobre as atividades desde a abertura do Porto ao período da Belle époque. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 5., 2016, Jataí-GO. **Anais...** Jataí: UFG, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2MVWzs2>. Acesso em: 20 maio 2018.

MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique**: compositor brasileiro. Belém: Falangola, 1979.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e assombrações de Belém**. 3. ed. Belém: Banco da Amazônia, 2000.

MORIGI, Valdir José; BONOTTO, Martha E. K. Kling. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. **Em questão**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2xYS0cT>. Acesso em: 10 maio 2018.

OLIVEIRA, Maria Odaisa E. de. Da narrativa oral à representação do conhecimento. In: CONGRESO ISKO-ESPAÑA, 9., 2009, Valencia. **Anais...** Valencia: ISKO, 2009. p. 238-248.

OLIVEIRA, M. O. E. ; RODRIGUES, A. L. C. ; MOYSÉS, M. F. ; FERREIRA, D. C. N. . Vocabulário Terminológico: a experiência do projeto RESNAPAP. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo horizonte: Escola de Ciência da Informação da UFMG, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2yQhSYT>. Acesso em: 20 maio 2018.

PARA. **O município de Belém**: relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém. Belém: Arquivo da Intendência Municipal, 1909. (Relatório Antônio Lemos, v. 7). Disponível em: <https://bit.ly/2HX4AsW>. Acesso em: 20 maio 2018.

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

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Traçados e limites da ciência da informação. **Ciência da Informação**, v. 24, n. 1, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2sLa6Kq>. Acesso em: 26 abr. 2018.

RECINE, Analúcia Viviane dos Santos. **Análise de partituras**. São Paulo: Associação Paulista de Bibliotecários, 1997.

_____; MACAMBYRA, Marina. **Manual de catalogação de partituras da Biblioteca do ECA.** São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2l2VLEY>. Acesso em: 26 abr. 2018.

REGO, Leylane Michelle Vieira; AGUIAR, Virgínia Barbosa. Música, cultura e informação: preservação do acervo musical alagoano. **Biblionline**, v. 2, n. 2, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2JrRppz>. Acesso em: 10 maio 2018.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros passos; 151).

ROCHA, Fátima Niemeyer da; BERNARDINO, Adriana Vasconcelos da Silva. O papel da identidade cultural e da representação social na construção da subjetividade na sociedade pós-moderna. **Revista Mosaico**, v. 4, n. 1, p. 35-39. jan./jun. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2HAFa48>. Acesso em: 10 maio 2018.

SALES, Fernanda de; SARTORI, Ademilde Silveira. Música como fonte de informação na escola: contribuições da biblioteca escolar. **Revista ACB:** Biblioteconomia em Santa Catarina, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 89-101, dez./mar. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2sKfJbS>. Acesso em: 10 maio 2018.

SALES, Vicente. O centenário de Waldemar Henrique. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 10-16, maio 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2tgPxoC>. Acesso em: 20 maio 2018.

_____; ANDRADE, Felipe; SOUSA, Jorge Santos. **Waldemar Henrique:** canções. 2. ed. Belém: Secretaria de Estado e Cultura; Fundação Carlos Gomes; Secretaria Especial de Estado de Gestão Imprensa Oficial do Estado, 2011.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:** um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém:** riqueza produzindo a Belle Époque. Belém: Pakatatu, 2010.

SILVA, Edson Santos da. **A presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique**. 2016, 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2KsB84b>. Acesso em: 26 jun. 2018.
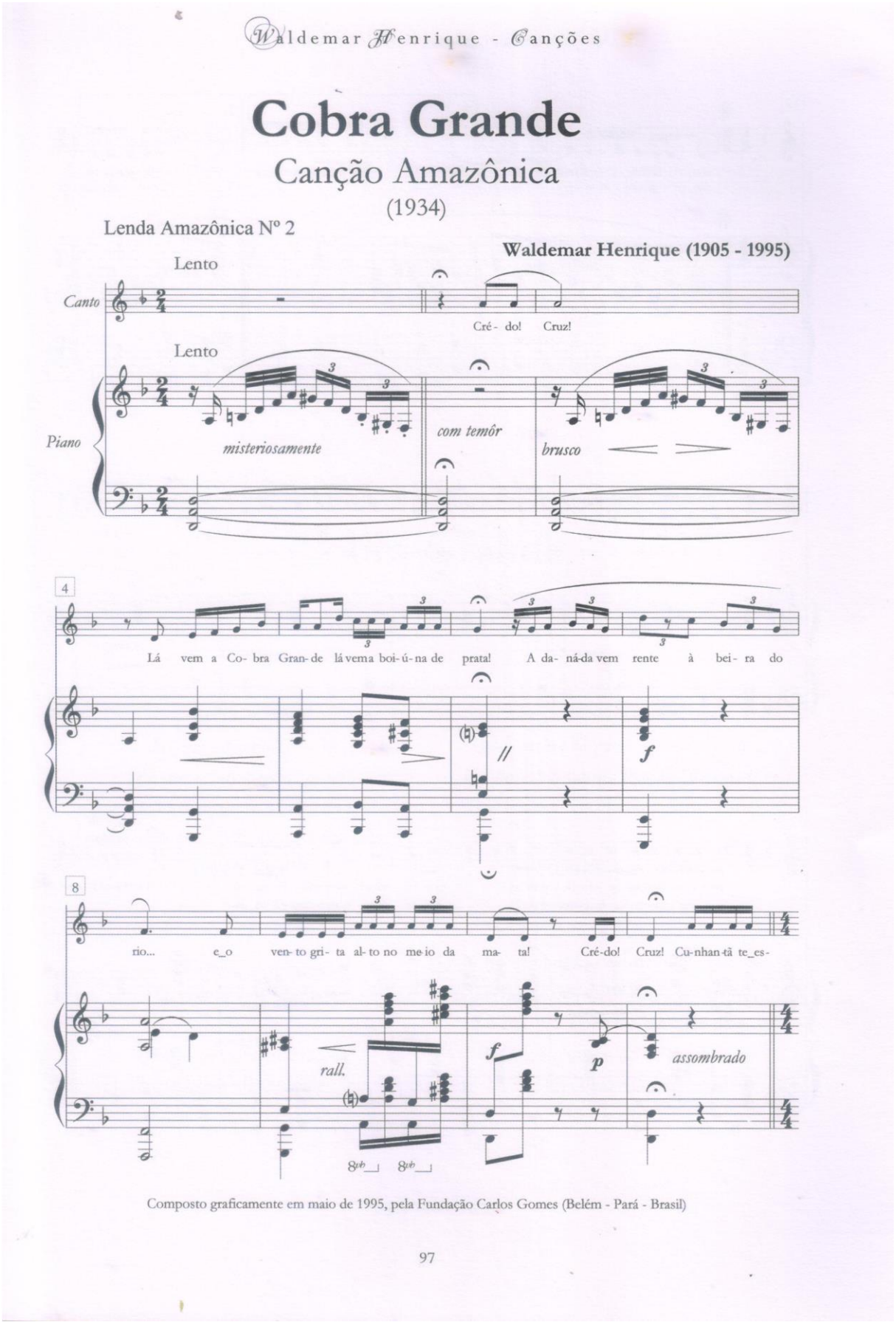
SILVA, Fernanda Ísis C. da; SOUZA, Edivaldo Duarte de. Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel. **Informação & Sociedade**, João Pessoa, v. 16, n. 1, p. 215-222, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2sHaM3t>. Acesso em: 10 maio 2018.
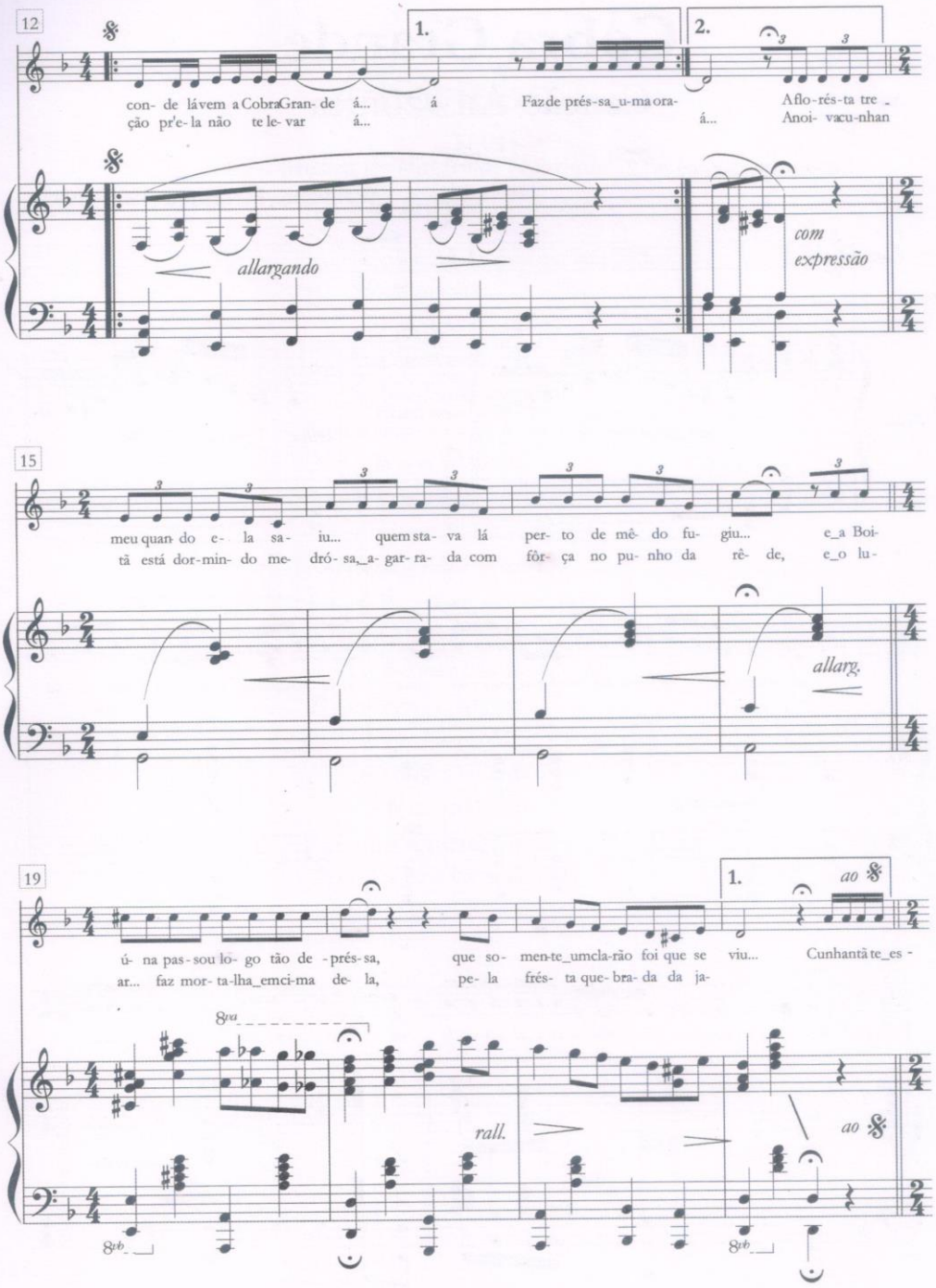
SILVEIRA, Rose. Acima e além... **O Liberal**, Belém, 2 abr. 1995. Caderno 3, p. 4.
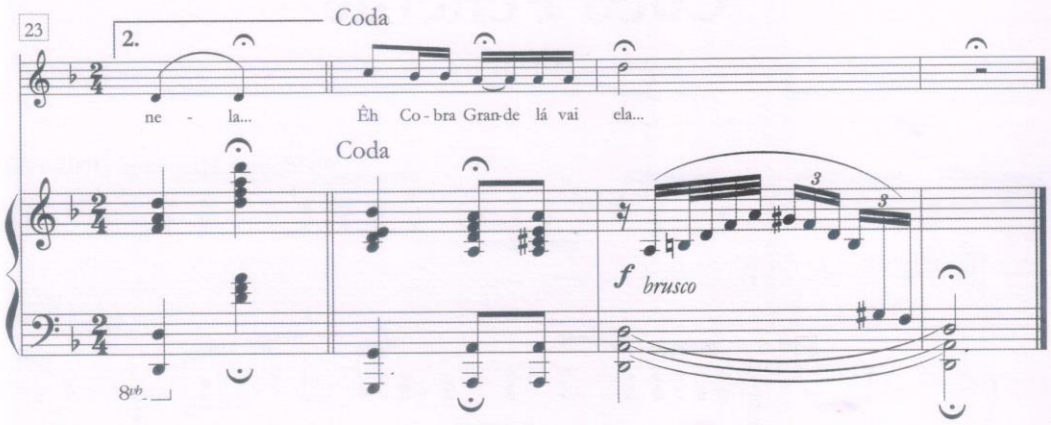
SOUZA, Cellayne Patrícia Brito de; FERRANTE, Tatiara Rodrigues; PACHECO, Agenor Sarraf. Arte e cultura na Belém da Belle Époque. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 8., 2009, Porto Alegre. **Anais...** Porte Alegre: Intercom, 2009, p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/2KCWOdc>. Acesso em: 30 jun. 2018.

ANEXOS

ANEXO A – Cobra-Grande




12
1.
2.
con- de lá vem a Cobra Gran- de á... á Faz de prés-sa_u-ma ora- Aflo-rés-ta tre
ção pr'e-la não te le- var á... á... Anoi- vacu-nhan
allargando
com expressão
15
meu quan- do e- la sa- iu... quem sta- va lá per- to de mê- do fu- giu... e_a Boi-
tã está dor-min- do me- dró- sa,_a- gar- ra- da com fôr- ça no pu- nho da rê- de, e_o lu-
allarg.
19
1.
ao
ú- na pas- sou lo- go tão de- prés- sa, que so- men-te_umcla-rão foi que se viu... Cunhantã te_es-
ar... faz mor- ta-lha_emci-ma de- la, pe- la frés- ta que- bra- da da ja-
8va
rall.
ao
8vb
8vb



Cobra Grande

Música de Waldemar Henrique

I

Crédo! Cruz!
Lá vem a Cobra-Grande,
Lá vem a Boi-Una de prata!
A danáda vem rente à beira do rio...
E o vento grita alto no meio da mata!
Crédo! Cruz!

II

Cunhantã te esconde
Lá vem a Cobra-Grande
Á-á ...
Faz depréssa uma oração
P'ra ela não te levar
Á-á ...

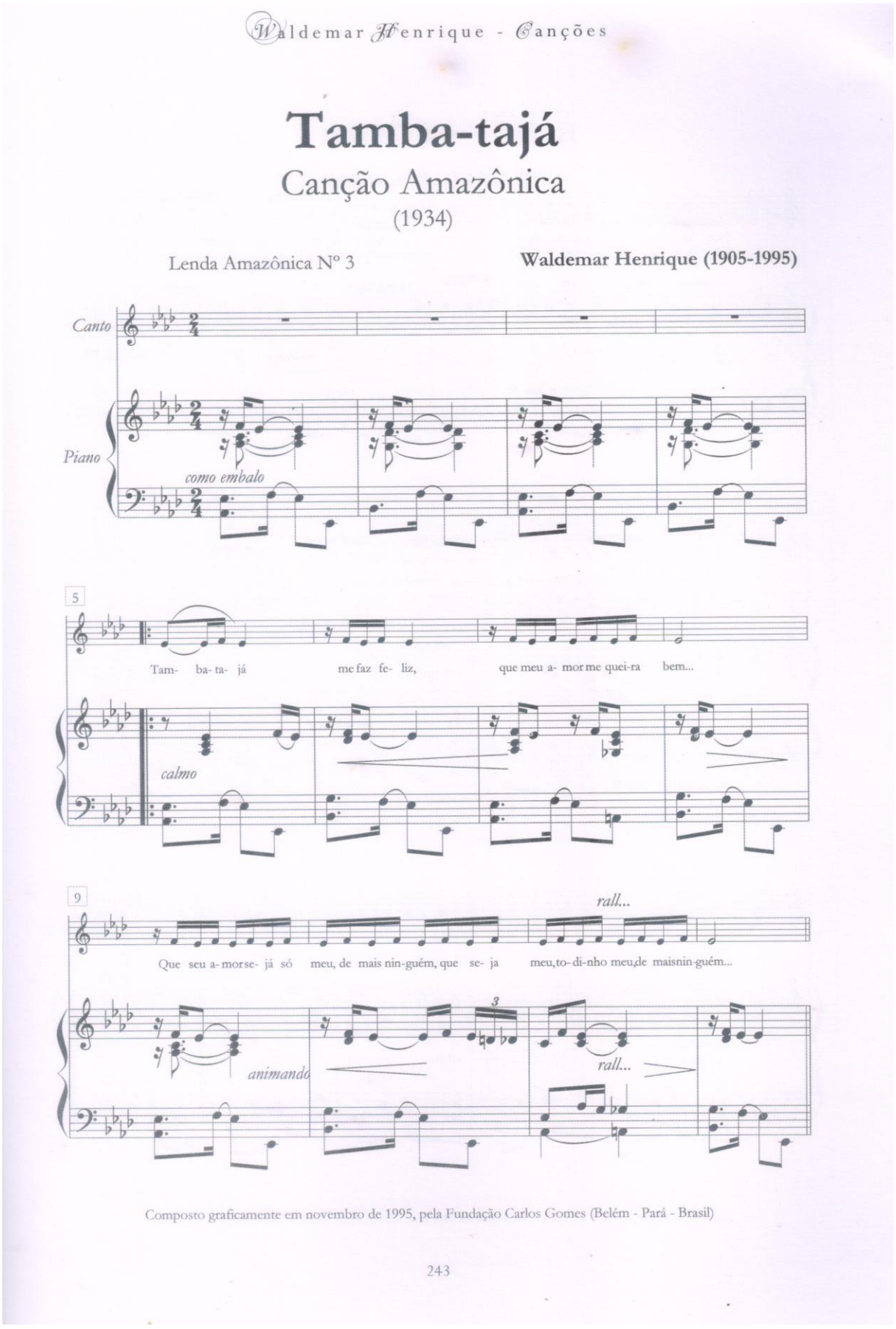
III
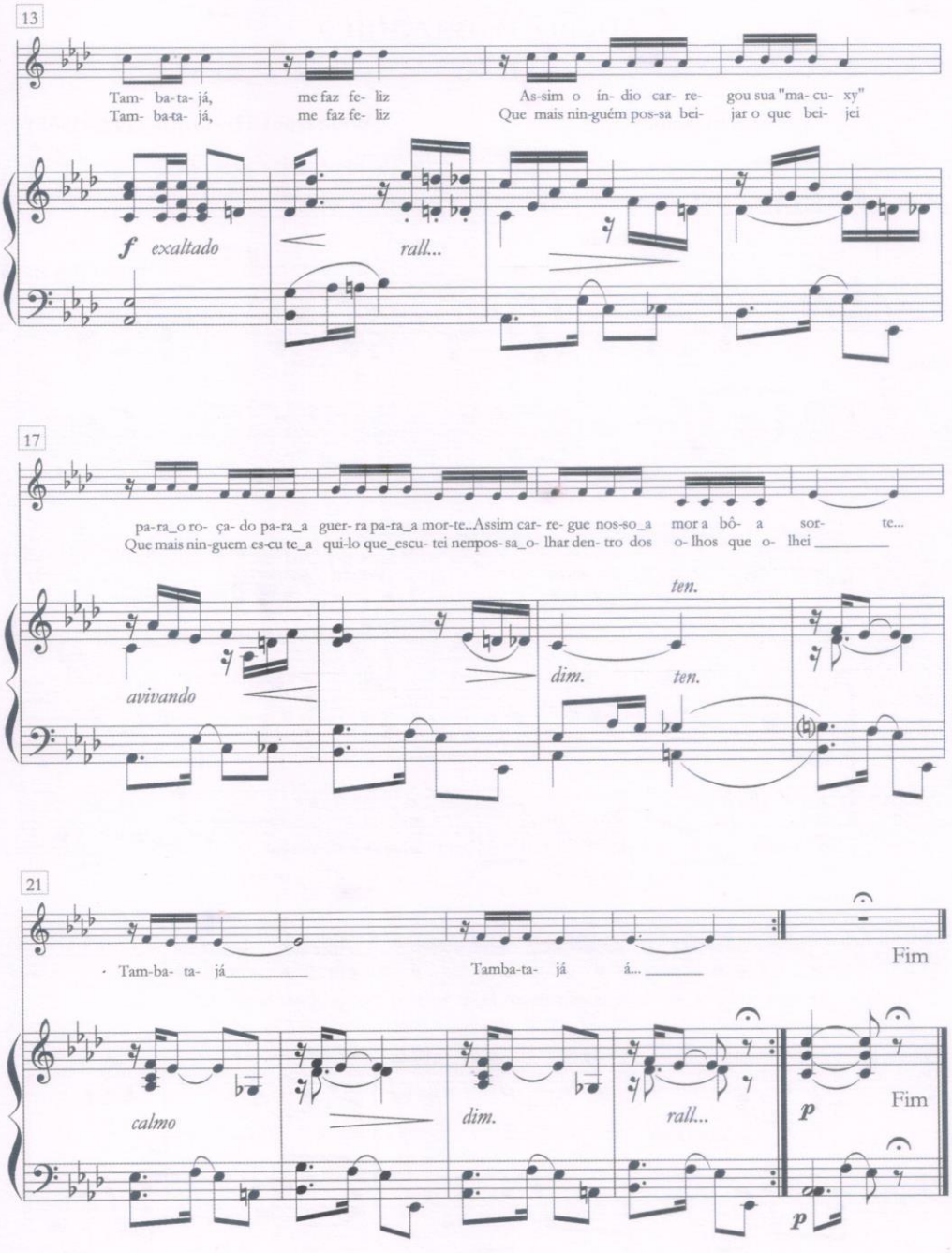
A florésta tremeu quando ela saiu...
Quem estava lá perto de mêdo fugiu
E a Boi-Úna passou logo tão depréssa,
Que somente um clarão foi que se viu
...
Cunhantã te esconde, etc.

IV

A noiva Cunhantã está dormindo medrósa,
Agarrada com fôrça no punho da rêde,
E o luar faz mortalha em cima dela,
Pela frésta quebrada da janela ...
Êh Cobra-Grande
Lá vai ela...

ANEXO B – Tamba-Tajá




13
Tam- ba-ta- já, me faz fe- liz As-sim o ín- dio car- re- gou sua "ma- cu- xy"
Tam- ba-ta- já, me faz fe- liz Que mais nin-guém pos-sa bei- jar o que bei- jei
f exaltado
rall...
17
pa-ra_o ro- ça- do pa-ra_a guer- ra pa-ra_a mor-te...Assim car- re- gue nos-so_a mor a bô- a sor- te...
Que mais nin-guem es-cu te_a qui-lo que_escu- tei nenpos-sa_o- lhar den- tro dos o- lhos que o- lhei
ten.
avivando
dim.
ten.
21
Tam-ba- ta- já
Tamba-ta- já á...
Fim
calmo
dim.
rall...
p
Fim
p

Tamba - Tajá
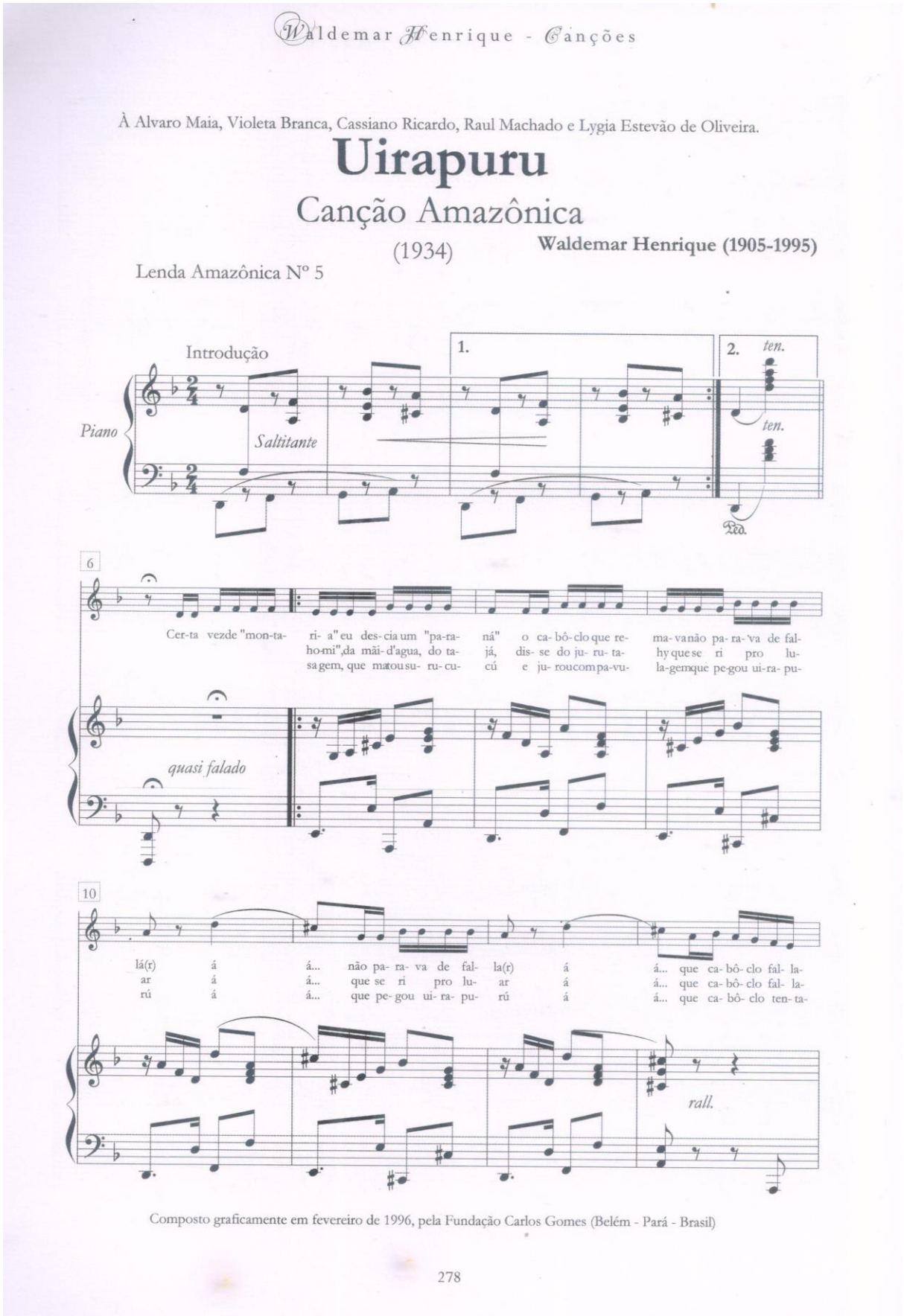
Música de Waldemar Henrique
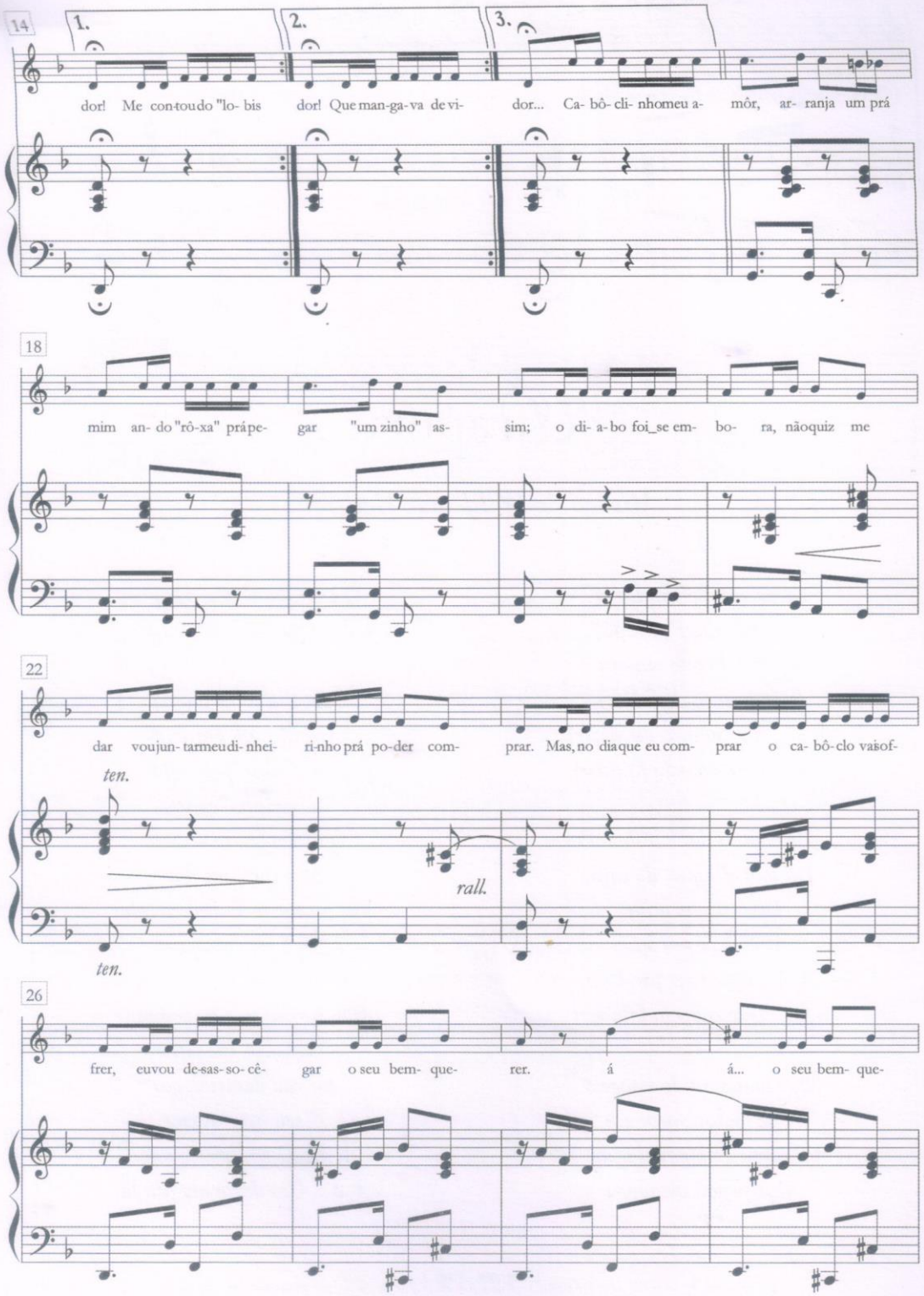
Tamba-tajá
Me faz feliz,
Que meu amor me queira bem...
Que seu amor seja só meu,
De mais ninguém,
Que seja meu,
Todinho meu,
De mais ninguém...
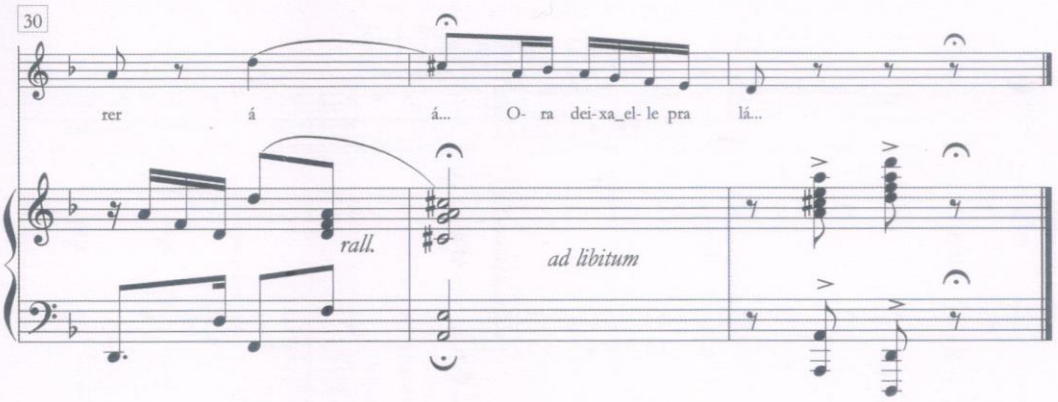
Tamba-tajá,
Me faz feliz
Assim o índio carregou sua "macuxy"
Para o roçado, para a guerra para a morte.
Assim carregue nosso amor a bôa sorte.
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...

Tamba-tajá,
Me faz feliz,
Que mais ninguém possa beijar o que beijei
Que mais ninguém escute aquilo que escutei
Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...

ANEXO C – Uirapuru




14
1.
2.
3.
dor! Me con-tou do "lo- bis dor! Que man-ga-va de vi- dor... Ca- bô- cli- nho meu a- môr, ar- ranja um prá
18
mim an- do "rô-xa" prá pe- gar "um zinho" as- sim; o di- a- bo foi_se em- bo- ra, não quiz me
22
dar vou jun- tar meu di- nhei- ri-nho prá po-der com- prar. Mas, no dia que eu com- prar o ca- bô-clo vaio f-
ten.
rall.
ten.
26
frer, eu vou de-sas- so- cê- gar o seu bem- que- rer. á á... o seu bem- que-



Uirapuru

Música de Waldemar Henrique

Certa vez de "montaria"
Eu descia um "paraná"
O caboclo que remava
Não parava de falá(r)
Á, á... Não parava de falá(r)
Á, á... Que caboclo falador!

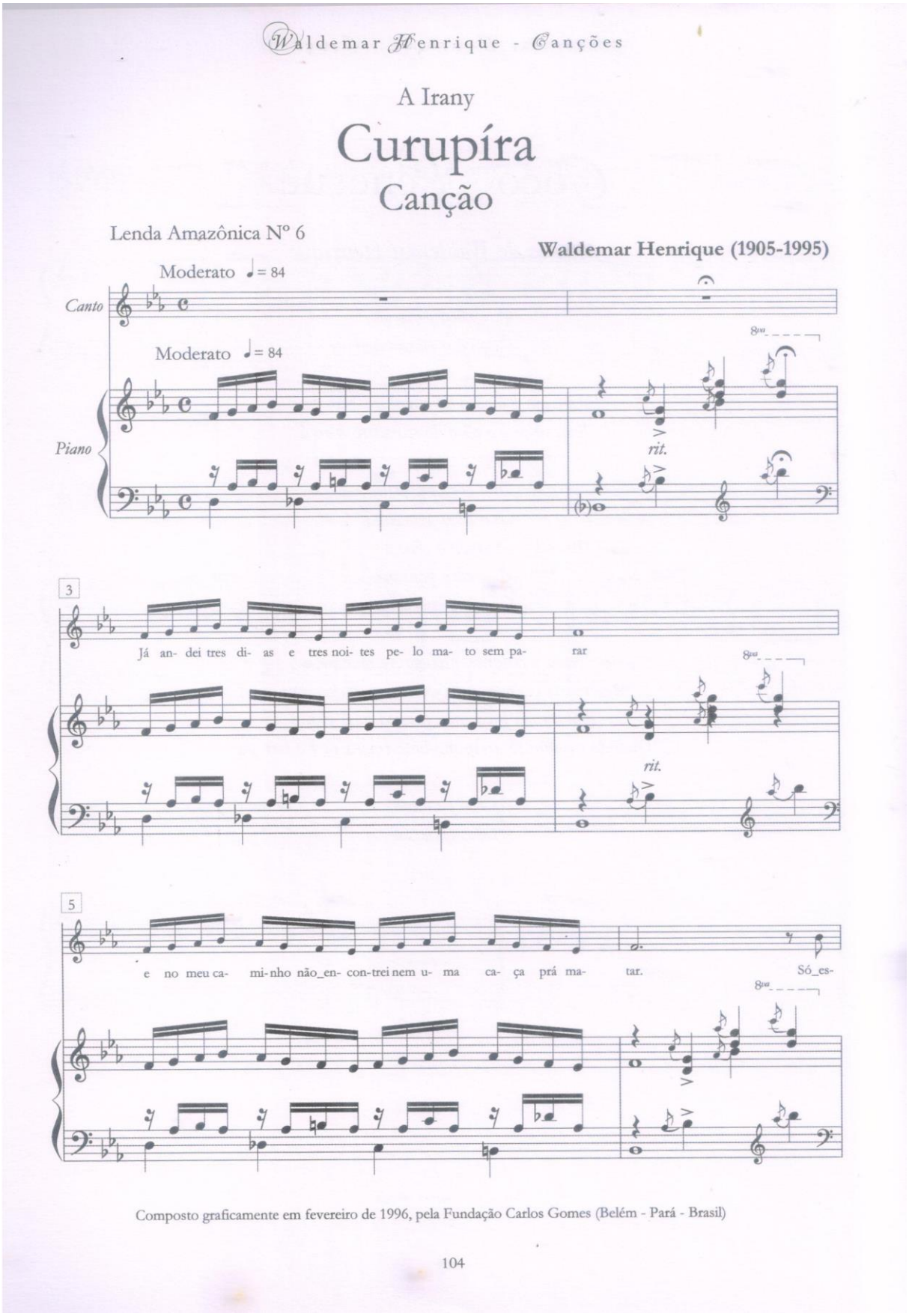
Me contou do "Iobishomi"
Da mãi-d'água, do tajá,
Disse do jurutahy
Que se ri pro luar
Á, á... Que se ri pro luar
Á, á... Que caboclo falador!
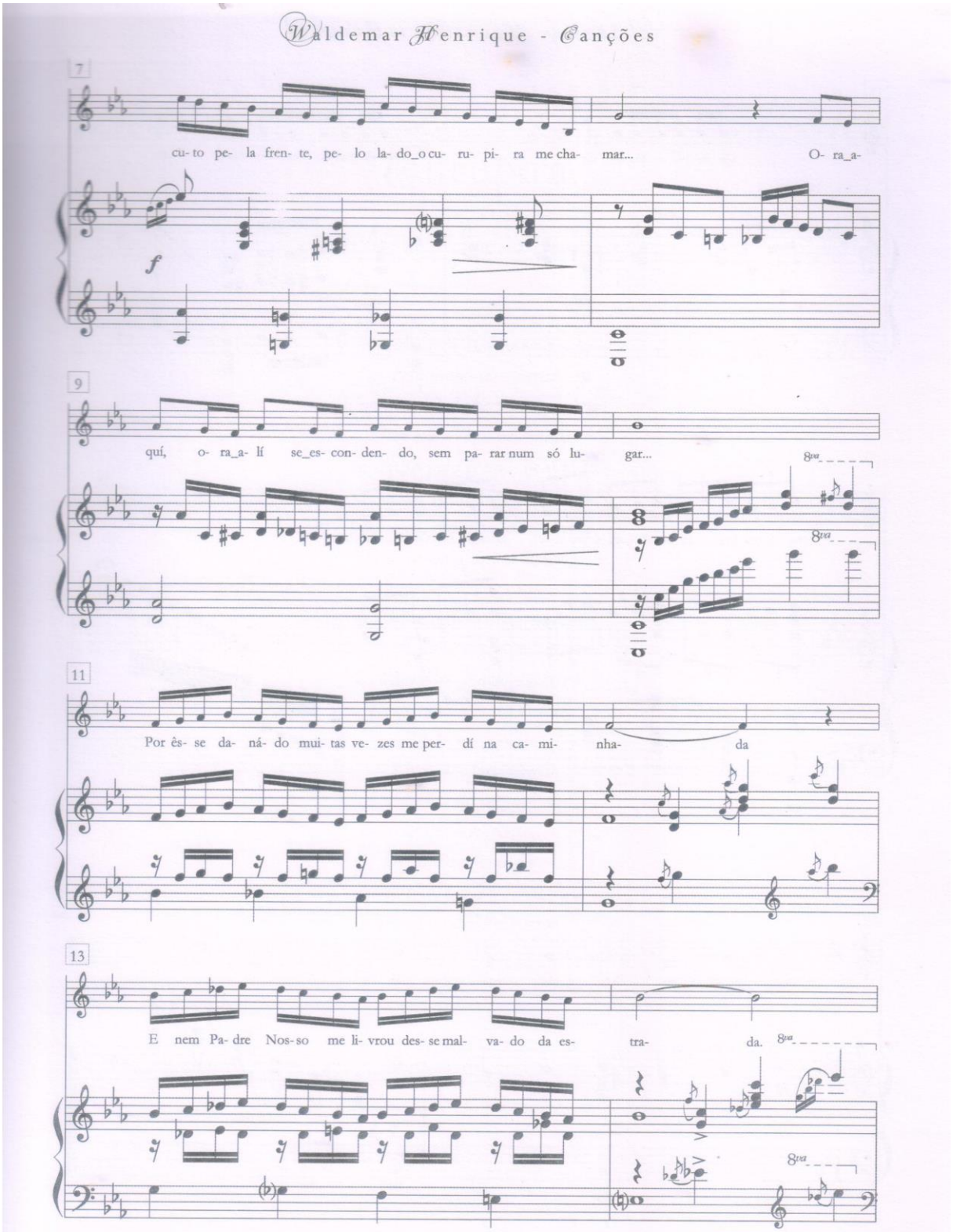
Que mangava de visagem
Que matou surucucu
E jurou com pavulagem
Oue pegou uirapuru
Á, á... Que pegou uirapuru
Á, á... Que caboclo tentador!

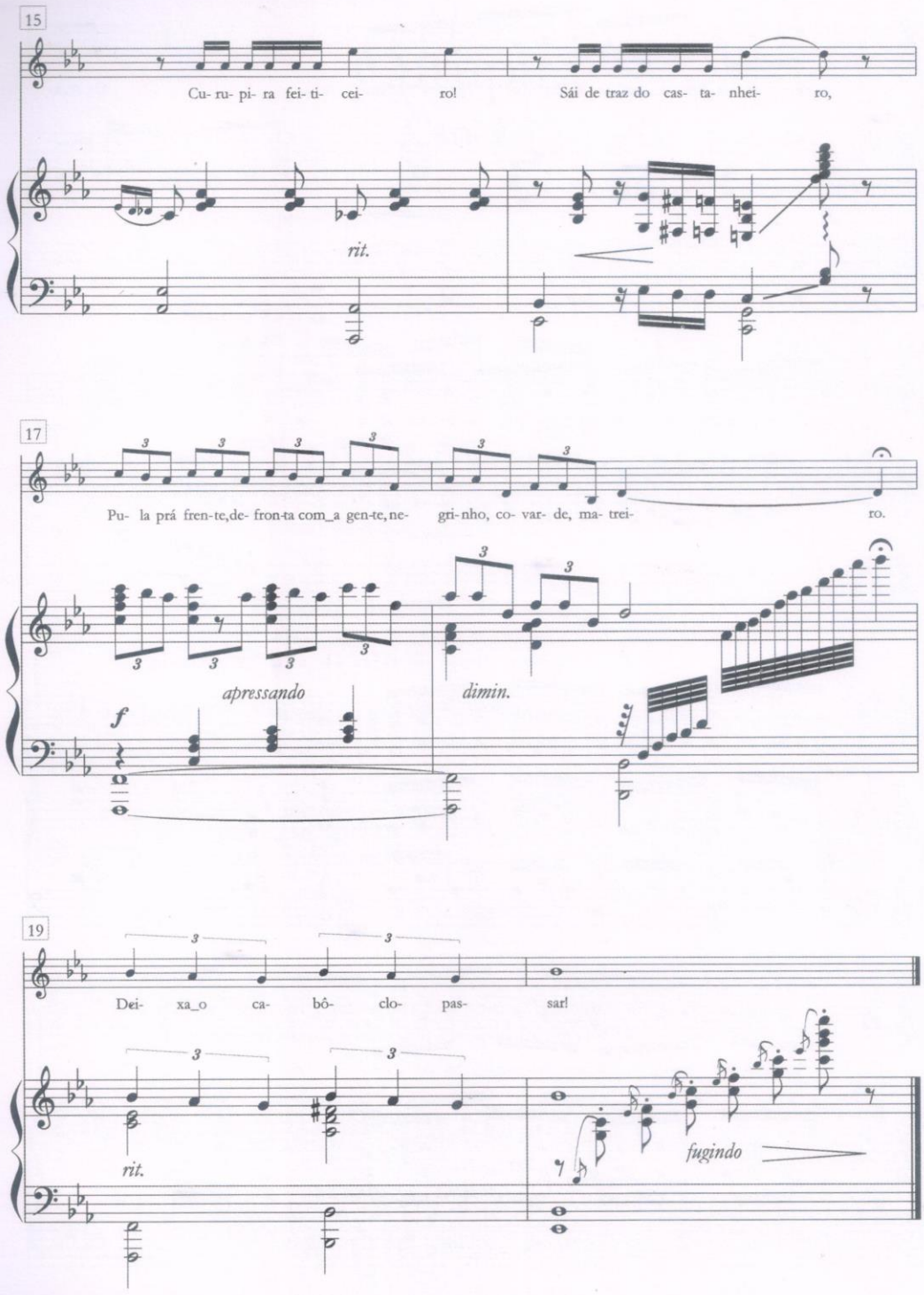
Caboclinho meu amor,
Arranja um pra mim
Ando "rôxa" prá pegar
"Umzinho" assim;
O diabo foi-se embora
Não quiz me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Prá poder comprar

Mas, no dia que eu comprar
O caboclo vai sofrer
Eu vou desassocegar
O seu bem-querer
Á, á... O seu bem-querer
Á, á... Ora deixa ele prá lá

ANEXO D – Curupira




7
cu- to pe- la fren- te, pe- lo la- do_o cu- ru- pi- ra me cha- mar... O- ra_a-
f
9
quí, o- ra_a- lí se_es- con- den- do, sem pa- rar num só lu- gar...
8va
11
Por ès- se da- ná- do mui- tas ve- zes me per- dí na ca- mi- nha- da
13
E nem Pa- dre Nos- so me li- vrou des- se mal- va- do da es- tra- da.
8va


15
Cu- ru- pi- ra fei- ti- cei- ro!
Sái de traz do cas- ta- nhei- ro,
rit.
17
Pu- la prá fren-te,de- fron-ta com_a gen-te,ne-
gri-nho, co- var- de, ma- trei- ro.
apressando
dimin.
f
19
Dei- xa_o ca- bô- clo- pas- sar!
rit.
fugindo

Curupíra

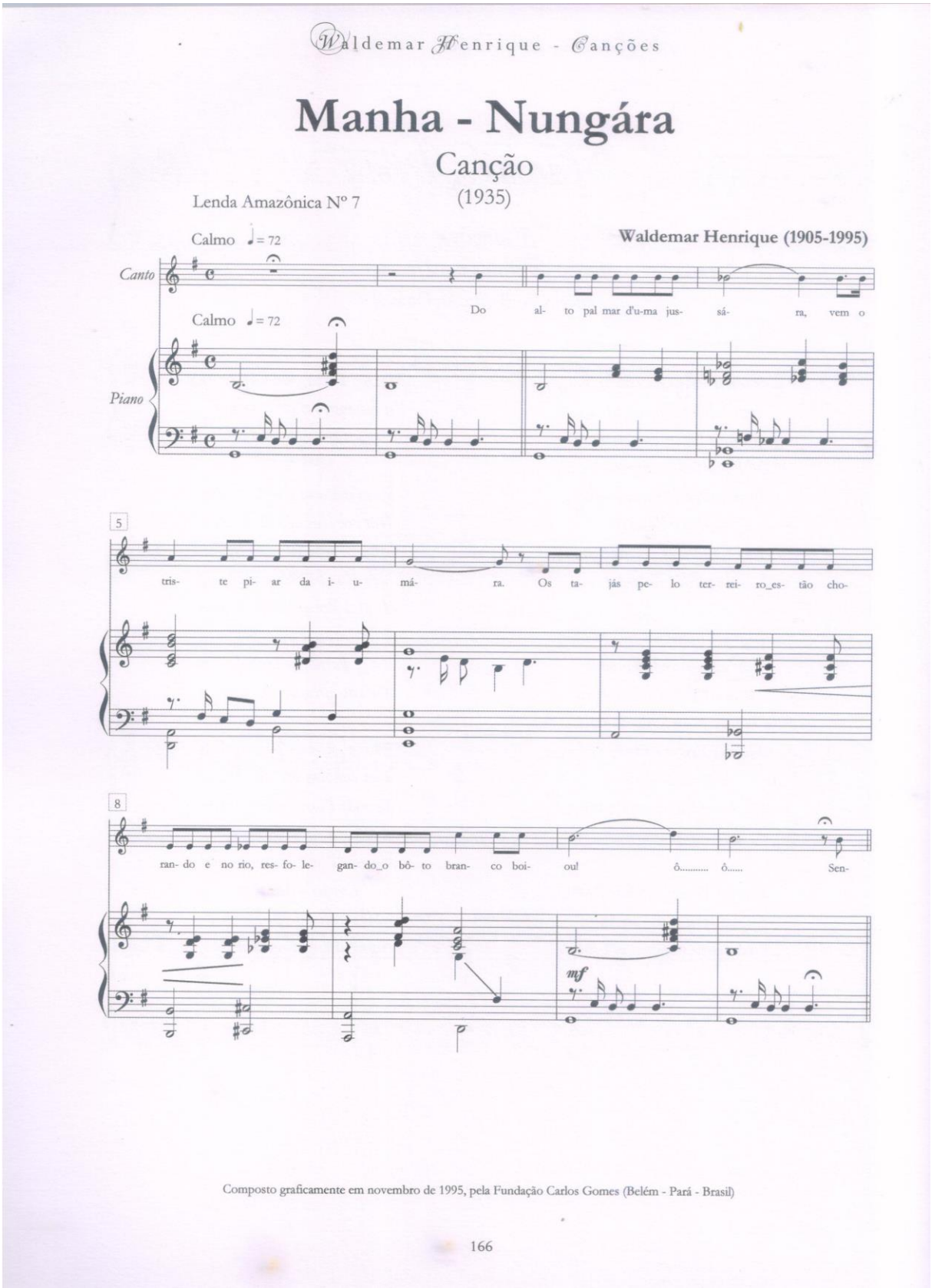
Música de Waldemar Henrique
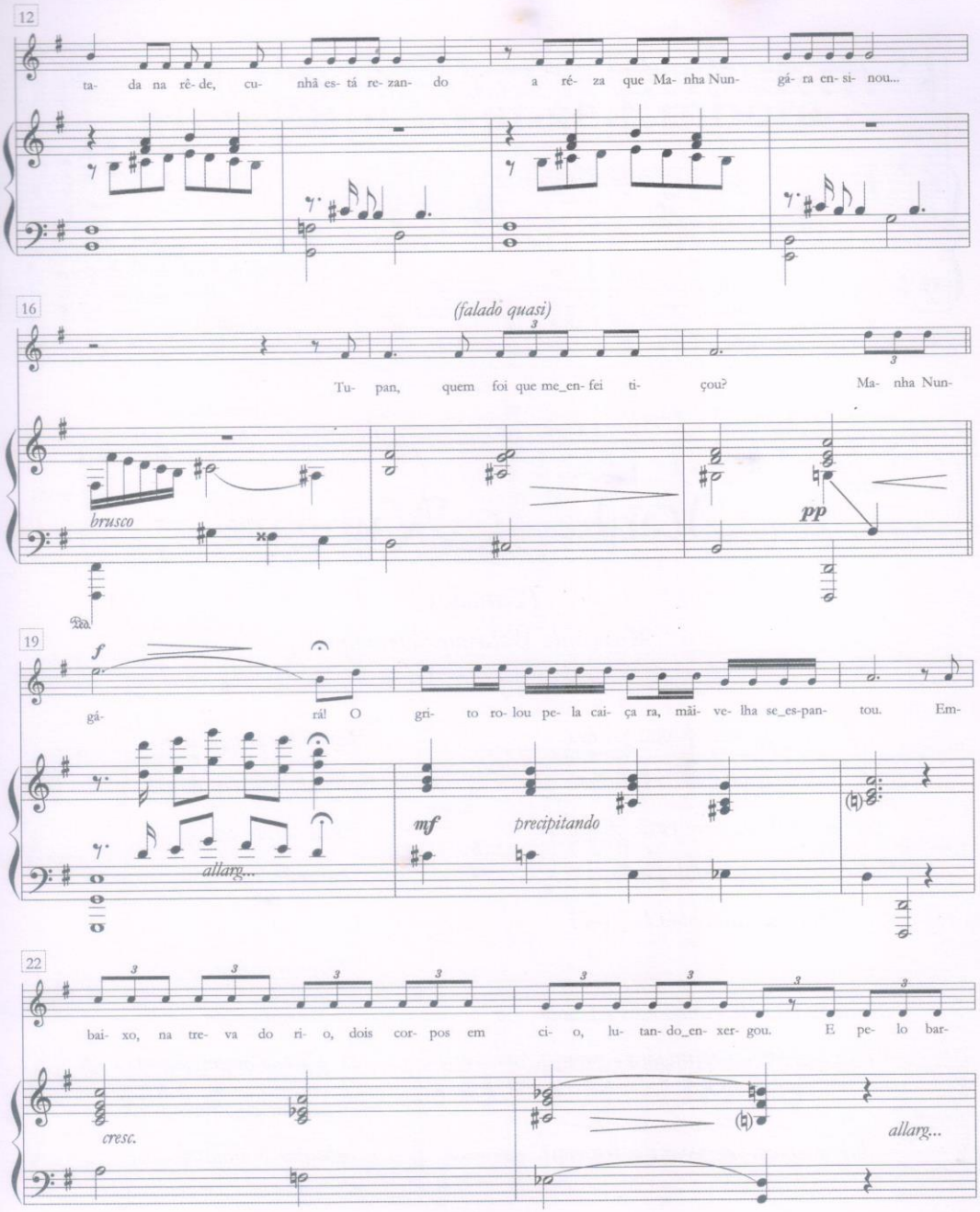
Já andei três dias e três noites
Pelo mato, sem parar
E no meu caminho não encontrei
Nem uma caça prá matar
Só escuto pela frente, pelo lado,
O curupira me chamar,
Ora aquí, ora alí s'escondendo,
Sem parar n'um só lugar...
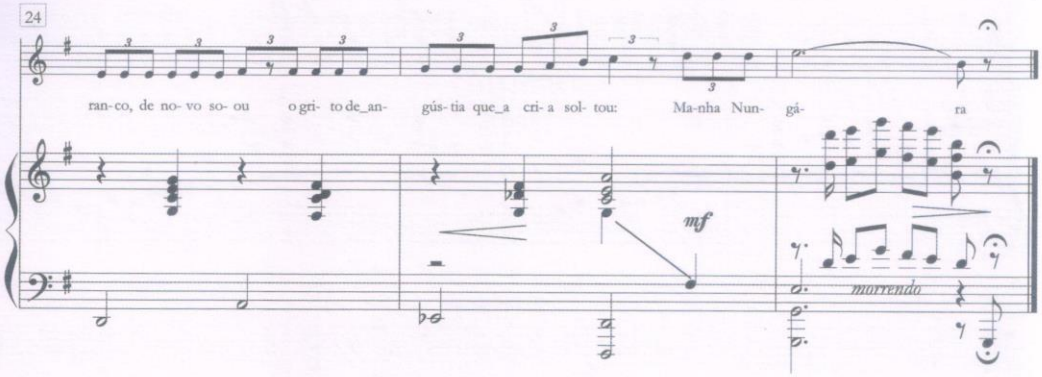
Por êsse danádo mu itas vezes
Me perdí na caminhada
E nem Padre-Nosso me livrou
Dêsse malvado da estrada

Curupira feitiçeiro!
Sái detraz do castanheiro,
Pula prá frente,
Defronta com a gente,
Negrinho, covarde, matreiro.
Deixa o cabôclo passar!

ANEXO E – Manha-Nungara




12
ta- da na rê- de, cu- nhã es- tá re- zan- do a ré- za que Ma- nha Nun- gá- ra en- si- nou...
16
(falado quasi)
Tu- pan, quem foi que me_en- fei ti- çou? Ma- nha Nun-
brusco
pp
19
f
gá- rá! O gri- to ro- lou pe- la cai- ça ra, mãi- ve- lha se_es-pan- tou. Em-
mf
precipitando
allarg...
22
bai- xo, na tre- va do ri- o, dois cor- pos em ci- o, lu- tan- do_en- xer- gou. E pe- lo bar-
cresc.
allarg...



Manha - Nungára

(Canção)

Música de Waldemar Henrique

Do alto palmar d'uma jussára
Vem o triste piar da iumára.
Os tajás pelo terreiro estão chorando
E no rio, resfolegando,
O bôto-branco boiou !... (ô-ô)
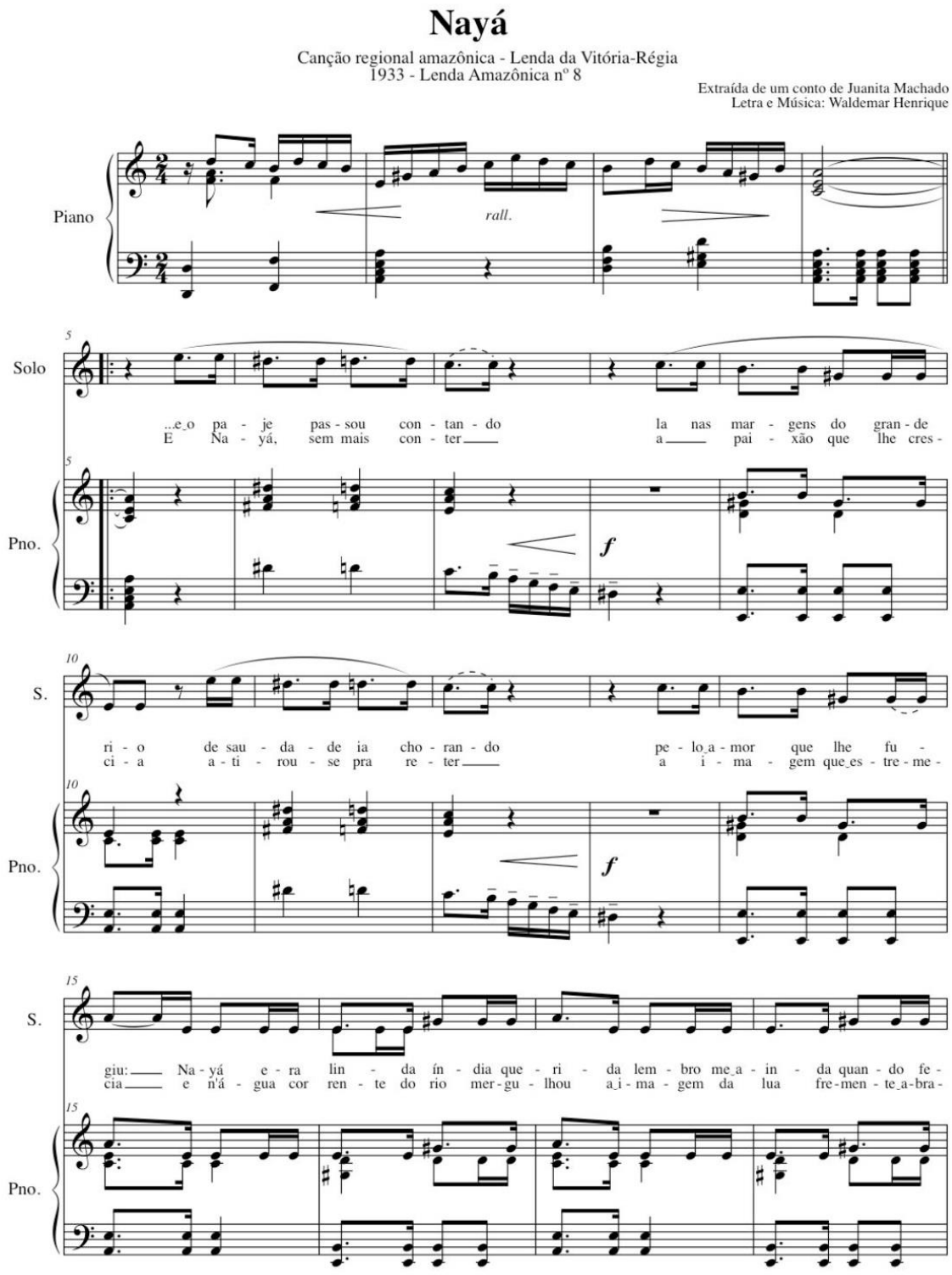
Sentada na rêde, cunhã está rezando
A réza que Manha-Nungára ensinou...

- Tupan, quem foi que me enfeitiçou?
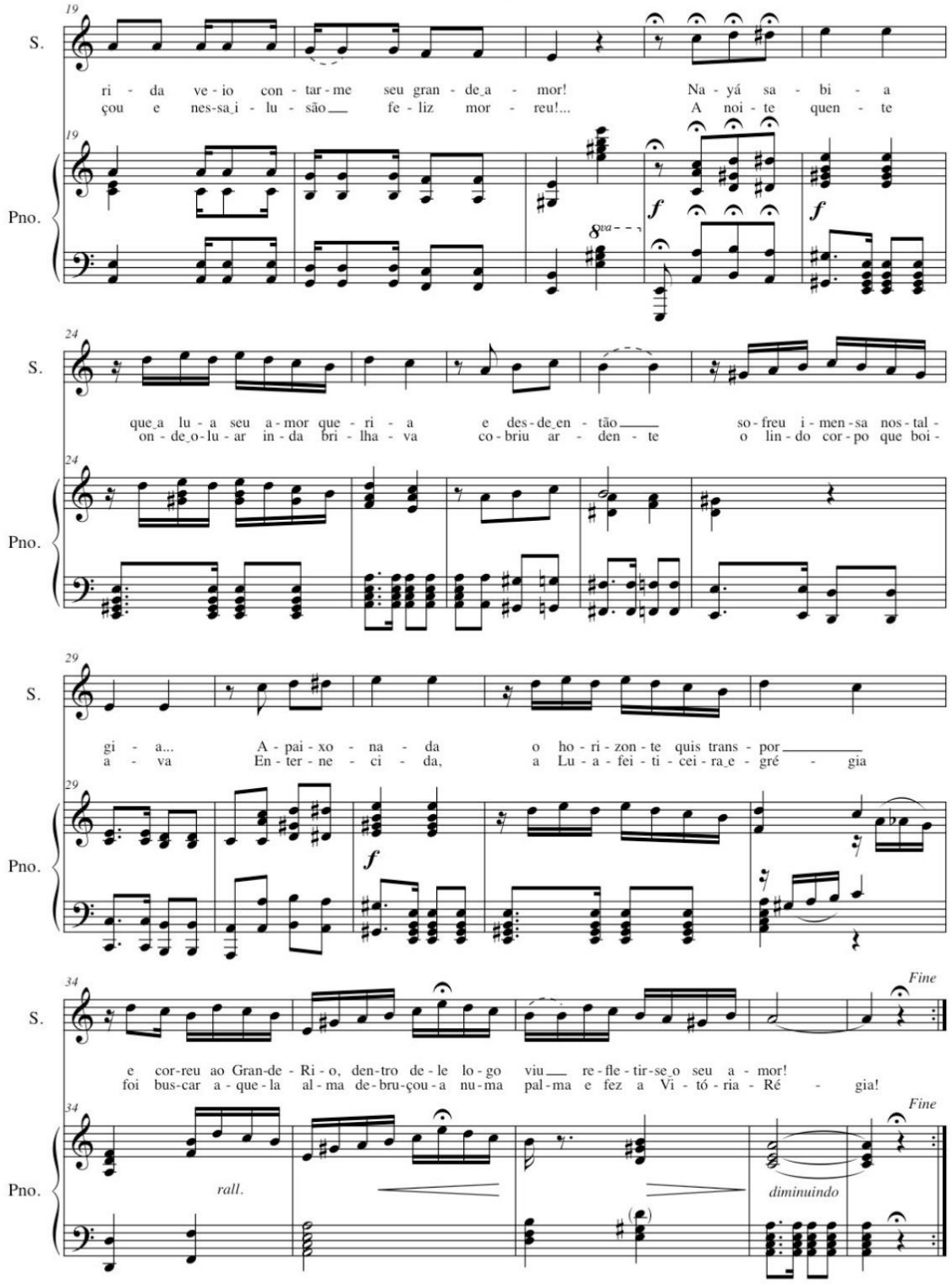
- Manha-Nungára!
O grito rolou pela caiçara,
Mãi-velha se espantou.
Embaixo, na treva do rio
Dois corpos em cio,
Lutando, enxergou.

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

ANEXO F – Nayá
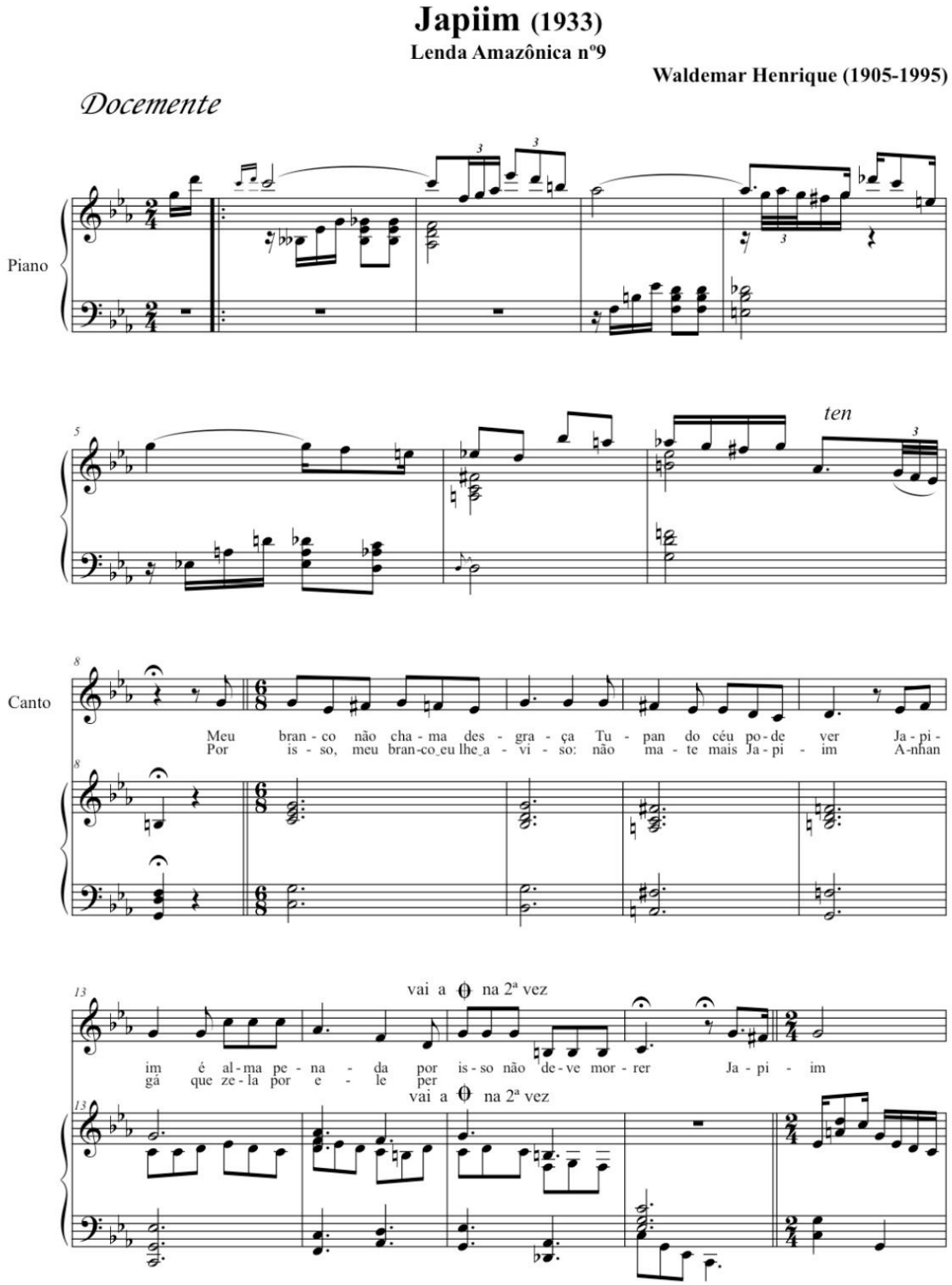


Edição de Isabela Santos - março de 2008



Edição de Isabela Santos - março de 2008

ANEXO G – Japiim



Edição de Isabela Santos - março de 2008