



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

ISSN: 1980-4369

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

Costa, Antonio Maurício D. da
Pianos, Violões e Batuques: caminhos da invenção artística e folclórica da música negra na Amazônia paraense (1923-1940)
História (São Paulo), vol. 37, e2018035, 2018
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018035>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221065094022>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

PIANOS, VIOLÕES E BATUQUES:

caminhos da invenção artística e folclórica da música negra na Amazônia paraense (1923-1940)

Pianos, Guitars and Batuques: paths of the artistic and folklorist invention of the black music in Paraense Amazonia (1923-1940)

Antonio Maurício D.
da COSTA

 macosta@ufpa.br

Universidade Federal do
Pará
Belém, PA, Brasil

RESUMO

O artigo aborda a produção de músicas ligadas ao tema do negro por pianistas paraenses, compositores de canções de projeção folclórica voltadas para assuntos amazônicos, entre as décadas de 1920 e 1940. As trajetórias artísticas de Waldemar Henrique e de Gentil Puget indicam os caminhos que artistas vanguardistas das primeiras décadas do século XX, no norte do Brasil, percorreram na produção de sentidos sobre o campo da cultura negra. O estudo analisa registros constantes em jornais e revistas da época, em textos de autoria dos artistas focalizados e em relatos memorialísticos. A junção da visão modernista sobre a música folclórica como interesse por manifestações culturais populares (folgedos tradicionais, rituais de religião afro, rodas boêmias de violonistas) e por expressões de entretenimento urbano (teatro de revista, programas de rádio, apresentações musicais em bares) contribuiu para o surgimento da obra dos músicos folcloristas aqui pesquisados. Os primeiros anos das carreiras de Waldemar Henrique e de Gentil Puget, marcados por trocas intelectuais com estudiosos do folclore e artistas de alcance regional e nacional, resultaram na produção, dentre outros temas, de um padrão regional para a música negra folclórica.

Palavras-Chave: Pianistas, Folclore, Música Negra, Pará.

ABSTRACT

The article approaches the production of songs related to the theme of black culture by *paraense* pianists, composers of works of folklorist projection linked to Amazonian subjects, between the 1920's and the 1940's. The artistic careers of Waldemar Henrique and Gentil Puget point out ways through which *avant-garde* artists, from the first decades of the 20th century, in the north of Brazil, produced a set of references on the black cultural field. The study analyses the historical information available in newspapers and magazines of the period, in texts produced by the artists here focused and in memorial reports. The linkage of the modernist view on folklorist music with the attachment to popular cultural expressions (traditional feasts, African religion rituals, groups of bohemian guitar players) and to urban entertainment events (popular plays, radio programs, musical shows in bars) contributed to the emergence of the compositions from the folklorists here researched. The first years of Waldemar Henrique's and Gentil Puget's careers, engaged in intellectual exchanges with folklore researchers and artists of regional and national scope, brought into light, among other things, a regional pattern for the black folklorist music.

Keywords: Pianists, Folklore, Black Music, Pará.

A edição nº 17 da revista *Belém Nova*, de 28 de junho de 1924, trazia um texto revelador da visão de seus editores sobre as manifestações musicais negras na capital paraense no início do século XX. O autor, jovem poeta e editor da revista, Bruno de Menezes, descrevia o “Boi Canário do Umarizal” como representativo das festas populares dos bairros suburbanos da cidade.

O “folgado joanino” foi descrito pelo jovem escritor como manifestação do “povo”, característica da “alma ingênua da nossa gente”, presente nos “subúrbios poéticos da cidade”. Ao mesmo tempo, o autor invocava a ancestralidade de bumbás, de [cordões de] pássaros e bichos, nos quais há personagens como a “preta mina e o africano”, pelo fato de essas manifestações estarem ligadas aos “escravos, que os conquistadores lusos traziam para a terra virgem, recém-descoberta”.

Por fim, a digressão histórica alcançava o bairro do Umarizal naquela década. Ali, os bumbás eram acompanhados por execuções musicais nas ruas, onde o povo “sai [...] batendo pandeiros, tocando maracás e taboinhas”. Assim como nas festas de santos populares, os bumbás viriam a se exibir em arraiais, com orquestra de pau e cordas e com divertimentos para os presentes. A comédia musical do boi-bumbá, na rua, no bairro de subúrbio, era avaliada pelo autor como expressão de “sentimentos de alegria da nossa raça”. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, detectou o cronista nas “toadas”, na “cadência de batuque, as cantigas, em melopeia de banzo africano”, a “saudades e melancolia disseminada em nosso sangue mestiço”.

A crônica do editor da *Belém Nova* despontava, naquele veículo de disseminação de ideais de renovação da literatura e das artes em geral no Brasil, com um misto de otimismo e resignação quanto ao papel cultural e artístico desempenhado pelos folguedos tradicionais populares na formação do sentimento de nacionalidade. A herança melancólica do trauma escravista evocado nas toadas de boi seria elemento constituinte, paradoxalmente, dos sentimentos de alegria “da nossa raça”, fundamentalmente mestiça. Nesse sentido, a invocação de uma matriz racial nacional equivaleria à combinação entre características raciais, históricas e culturais, tendentes à mestiçagem e formadoras da nacionalidade¹.

Tal percepção da produção musical popular, tradicional – a partir dos folguedos populares do subúrbio² de Belém e de localidades no interior da Amazônia – tornou-se terreno comum entre artistas e estudiosos das manifestações folclóricas³ no Pará nas décadas iniciais do século XX. A ideia de uma produção musical, tradicional, negra, na Amazônia, com antigas raízes históricas, mas sobrevivente no presente, despontou nesse período como um campo de estudos entre intelectuais nacionalistas e como uma referência da particularidade sociocultural e artística nacional.

Nesse mesmo contexto do início do século XX, jovens literatos paraenses movimentaram-se em torno da renovação da literatura e das artes em geral, ao mesmo tempo em que postulavam uma nova versão artística da identidade nacional sob um ângulo amazônico (FIGUEIREDO, 2012, p. 15, 48). A movimentação teve quatro pontos culminantes. Em primeiro lugar, houve o lançamento da revista literária *Efeméris*, em 1916, promovido pelos escritores Lucídio Feitas, Djard de Mendonça, Tito Franco e Alves de Souza, vinculados à então recém-criada Academia Paraense de Letras (em

1900) (REIS, 2012, p. 81). Anos depois, em 1921, surgiu o grupo autocognominado Academia do Ar Livre, nas reuniões de jovens escritores como Edgar Proença, Raul Bopp, Clóvis de Gusmão, Abgvar Bastos e Nunes Pereira no Largo da Pólvora e no Terraço do Grande Hotel.

Também no início dos anos 1920, o círculo de literatos autodenominado “Academia do Peixe Frito” formou-se a partir de debates/reuniões literárias regulares e informais na feira do Ver-o-Peso. O grupo era composto por escritores inclinados para a vida boêmia, como De Campos Ribeiro, Lindolfo Mesquita, Ernani Vieira e outros que, além disso, particularizavam-se pela origem pobre e negra, como Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir e Jacques Flores (REIS, 2012, p. 85). Por fim, os grupos “Ar Livre” e “Peixe Frito” se reuniram em 1921 sob um único movimento literário, chamado de “Associação dos Novos”. O grupo foi apelidado pelo poeta Bruno de Menezes de “Vândalos do Apocalipse”, por estar interessado em “derrubar os monumentos da literatura e das artes” (FIGUEIREDO, 2012, p. 48).

Os “Novos” ou “Ansiados”, como se tornaram conhecidos no ambiente jornalístico e literário na Belém dos anos 1920, consolidaram sua atuação vanguardista em torno da criação da revista literária *Belém Nova*. O primeiro número do quinzenário lançado em 15 de setembro de 1923 apareceu sob a direção de Bruno de Menezes e de outros colegas seus de militância literária, como Edgar Franco, Alfredo de Souza e Manoel Malhado (ROCHA, 1996, p. 42-43). A revista despontava então como uma plataforma para a renovação literária brasileira, através da promoção da autenticidade da literatura regional e da propagação das linguagens e dos costumes populares (FIGUEIREDO, 2012, p. 29).

O interesse pelas manifestações culturais populares derivava da tradição de estudos folclóricos⁴ oriunda dos centros europeus desde o século XIX. Segundo Ortiz (1992, p. 06, 22, 23), a concepção romântica da matriz da “alma nacional” assentada nas manifestações culturais do “popular ingênuo” valorizava a canção e a poesia populares como formas primitivas e espontâneas nacionais. Estas, por sua vez, eram vistas pela ótica do folclorista como que descoladas, autônomas, separadas de seus autores, de modo a expandir-se por todos os setores da nacionalidade.

Daí o ideal preconizado por artistas e intelectuais vanguardistas paraenses, do início do século XX, de promover expressões populares como matrizes da arte brasileira e amazônica. O objeto de interesse intelectual, o “popular ingênuo”, neste caso, era assumido como independente de seus agentes originais. Esse período de surgimento de associações literárias, desde fins dos anos 1910, coincidiu com o contexto de festas e datas cívicas regionais e nacionais, celebradas entre 1916 e 1923⁵ (FIGUEIREDO, 2012, p. 21, 22). As culturas populares vertidas em “grande arte” estariam, portanto, a serviço do civismo, do culto à nação. E, no caso paraense, os literatos assumiram a dianteira dessa mobilização artística. Seus intercâmbios com os agentes das culturas do povo revelavam o estranhamento atribuído ao popular, concebido como exótico em última instância (FIGUEIREDO, 2012, p. 48).

Esse é o mesmo espírito que marcou a formação e a projeção nacional do movimento modernista de São Paulo nos anos 1920. A orientação inovadora dos vanguardistas

de São Paulo projetou-se como modelo para a mobilização de grupos de artistas regionais renovadores no Brasil daquela década. A centralidade do grupo paulista estimulou ideais nacionalistas de redefinição das artes no país. Os intercâmbios entre artistas e folcloristas, reunidos sob o signo da modernização da linguagem artística brasileira, ajudaram a consolidar um amplo projeto de elaboração erudita⁶ do repertório popular (WISNIK, 1977, p. 27). Por outro lado, segundo Wisnik (1977, p. 28), tal elaboração promoveu uma “falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos”, além de uma “visão exótica do negro”.

No campo particular da música, a “nostalgia da tradição” inerente aos pesquisadores das canções folclóricas serviu para demarcar nítidos limites entre cantigas rurais, urbanas e música erudita (TRAVASSOS, 2000, p. 51, 52). Nas primeiras, residiria a “alma da nacionalidade” em estado bruto, derivada da vida do homem simples do campo. A autenticidade própria do anonimato folclórico da canção rural contrastaria com a música urbana, característica do universo de diversões citadinas, vulnerável a influências estrangeiras. Assim se manifestaria sua inautenticidade.

Já à música erudita, situada na esfera das belas-artes, competiria o papel de alimentar-se das matrizes folclóricas e de elevá-las estilisticamente ao nível das composições cultas (TRAVASSOS, 2000, p. 33, 34). O projeto de integração da alta cultura com o mundo das artes populares somente cumpriu parcialmente seu intento, no que se refere à formalização erudita da música folclórica. A promoção da arte nacional identificada com o povo assumiu o papel de versão erudita, imaginada, de um “populário” idealizado e distinto do dinamismo das variadas manifestações artísticas e culturais populares.

É nesse quadro de atuação artística e intelectual que se insere o foco deste estudo. Músicos dotados de formação conservatorial e integrantes dos círculos renovadores da vanguarda artística paraense dos anos 1920 mantiveram intensa atividade, até os anos 1940, na produção de canções de projeção folclórica⁷ sobre manifestações culturais negras da Amazônia. A fundação da revista Belém Nova, em 1923, é um marco que assinalou a formalização da atuação de jovens intelectuais na defesa de uma linguagem nacional para a arte brasileira.

Nesse ambiente de intercâmbios intelectuais, os compositores/pianistas Waldemar Henrique e Gentil Puget produziram várias canções dedicadas a apresentar aspectos do folclore negro regional. As composições, especificamente nos anos 1930, resultaram tanto de experiências de formação musical de perfil conservatorial quanto de viagens pela Amazônia, da leitura de estudos sobre folclore brasileiro e da influência do ambiente musical urbano da capital paraense e da capital federal à época.

Como resultado desse percurso, Waldemar Henrique e Gentil Puget contribuíram para a invenção de uma versão intelectualizada sobre manifestações musicais negras e caboclas na região. Suas obras conferiram visibilidade a manifestações artísticas, religiosas, lúdicas e festivas típicas dos bairros suburbanos de Belém. As canções desses pianistas contêm grande dose de influência de pregões de rua, de seresteiros, dos batuques de terreiros afro e de orquestras de pau e cordas. Destaca-se também em suas composições o conteúdo musical de diversões urbanas (bares, cinemas,

programas de rádio, espetáculos de teatros de revista) e de folguedos populares (festas de mastros de santo, folguedos juninos, cordões de carnaval).

Invenção é tomada aqui no sentido de atribuição de ordem e inteligibilidade a um tema de estudo, no sentido preconizado por Wagner (2012). As memórias escritas e os versos das canções de Waldemar e de Puget indicam a criação de versões intelectualizadas do que traduziram como “música negra” ou “folclore negro”, concebidos como “potência criativa do povo portador da semente da tradição brasileira” (TRAVASSOS, 2000, p. 52). A questão a ser esclarecida é de que modo a produção e a circulação das obras desses compositores alcançou reconhecimento e legitimidade, em termos da constituição de um campo referencial sobre o universo da cultura negra musical na Amazônia. A hipótese aventada neste texto é que as interfaces entre o mundo intelectual/erudito e o universo variado da música popular urbana, por onde transitaram os pianistas, estabeleceram a validade daquela vertente de folclorização da música negra no Pará.

Da mesma forma, a folclorização, como constituição de um campo temático artístico, significou a manutenção do distanciamento entre a tradição popular, como o exótico, e a versão erudita, intelectualizada. O trânsito artístico de compositores folcloristas como os aqui focalizados não significou, por isso, a diluição de fronteiras entre a alta cultura e as culturas populares, mas sim a movimentação entre mundos distintos (TRAVASSOS, 2000, p. 16).

Tal é demonstrado nas memórias do poeta De Campos Ribeiro, participante da Associação dos Novos e autor de um volume a respeito de suas reminiscências de infância no bairro do Umarizal, entre 1910 e 1920. De Campos publicou seu livro “Gostosa Belém de Outrora” em 1966, no contexto das comemorações dos 350 anos da fundação de Belém. Na obra, o escritor destaca o surgimento de associações literárias pela cidade na década de 1920. Fala sobre as sessões frequentadas por jovens poetas, por “moçoilas inebriadas e românticas” e por iniciantes, como “um caboclinho de ar ingênuo, meio bisonho [...]. O rapaz tinha nome de gente do interior, viera de Cachoeira: Dalcídio” (DE CAMPOS RIBEIRO, 2005, p. 115).

A descrição aponta a distância social entre os jovens literatos “bem-nascidos” e engajados em projetos vanguardistas e “moços e mocinhas talentosas do bairro”, ao lado de “gente do interior”, como o futuro romancista Dalcídio Jurandir (DE CAMPOS RIBEIRO, 2005, p. 116). Tal distância certamente permanecia nas noites das subúrbias frequentadas pelos mesmos jovens literatos, nas quais travavam relações com escritores iniciantes do subúrbio e com violonistas seresteiros (CORRÊA, 2010, p. 87, 88).

A circulação dos jovens e já ilustres literatos, atuantes na imprensa local, pelos bairros suburbanos de Belém no decênio de 1920, incluía a realização de palestras literárias e de saraus poético-musicais em clubes recreativos do subúrbio (ROCHA, 1994, p. 16). A atividade literária estendida a esses espaços ou a mera presença dos literatos em festejos populares no subúrbio ajudava a atribuir prestígio aos eventos, em que eles “se tornavam reis, como oradores e poetas” (ROCHA, 1994, p. 14)⁸.

Tratava-se, portanto, de uma geração de escritores, músicos e pintores, de origens sociais diferentes (revisores de jornal, gráficos, estudantes de direito, medicina,

literatura, música e pintura), que tendia a assumir também a feição de boêmia artística. Autores de crônicas, de ensaios, de coletâneas de poemas, participantes de salões de artes plásticas, jovens pianistas e compositores formados por professores de extração conservatorial completavam sua atuação artística em bares, cafés e festas de subúrbio (ROCHA, 1994, p. 14) (DE CAMPOS RIBEIRO, 2005, p. 130, 131).

A trajetória do poeta Bruno de Menezes, um dos fundadores da revista Belém Nova, exemplifica a carreira de integrantes dessa geração vanguardista oriundos das classes populares. Nascido em uma família pobre e negra do bairro do Jurunas, Bruno tornou-se aprendiz de literatura enquanto trabalhava em uma tipografia no início dos anos 1910. Seu interesse pelas letras o habilitou a atuar como professor alfabetizador na escola do sindicato dos gráficos, de forte orientação anarquista. Logo Bruno iniciou sua carreira literária ao publicar poemas no jornal do sindicato. Daí seguiu o percurso de outros jovens escritores iniciantes do seu tempo: tentar “firmar-se nas redações dos jornais, buscar colocação na burocracia do estado, ingressar na carreira de professor” (FIGUEIREDO, 2012, p. 49).

A atuação literária em jornais e revistas significava a publicação regular de versos, crônicas e contos, até que houvesse material suficiente para o lançamento de um livro. No caso de Bruno de Menezes, sua obra de estreia, a coletânea de versos simbolistas “Crucifixo”, foi lançada em 1920. Seu segundo livro, “Bailado Lunar”, também de teor simbolista, foi publicado em 1924. Já sua obra poética mais importante, que ganhou posteriormente o título de “Batuque”, veio a lume com o nome “Poesia” em 1931. Na verdade, alguns versos aparecidos no livro já haviam sido publicados na Belém Nova em fins da década de 1920 (ROCHA, 1994, p. 15, 17, 24).

A publicação externa a forte relação entre os círculos literários daquela época e o mundo dos bairros pobres da cidade, onde habitava (e habita até hoje) grande contingente de população negra e mestiça. Segundo Figueiredo (2012, p. 111), “Batuque” executa a “poetização da música negra com temas populares recolhidos, histórias da pajelança, do tambor de Mina misturados ao cotidiano e aos sons do trabalho”. Música, magia, religião e trabalho foram os temas burilados na narrativa poética e na musicalidade pretendida nos versos.

A coletânea de poemas afro-brasileiros expressava, a seu modo, o espírito inovador defendido pelos “Vândalos do Apocalipse”. Mas, particularmente, ela representava de modo mais preciso a orientação político-artística dos poetas da “Academia do Peixe-Frito”, por conta de sua inclinação para os temas populares e ligados particularmente à cultura negra, como as religiões de matriz africana (LEAL, 2011, p. 30). Com efeito, menções à “macumba” e à atividade de pajés no subúrbio foram incorporadas como referências literárias nas obras de escritores como Bruno de Menezes (FIGUEIREDO, 2012, p. 109).

Isso ocorreu de forma acentuada na produção musical de artistas vinculados ao espírito vanguardista dos anos 1920. Rocha relata que Bruno de Menezes, após suas andanças pelo subúrbio, trazia para casa toadas e ritmos, motivos musicais coletados de pregões de rua, em festejos populares ou em terreiros afrorreligiosos. Trechos musicais registrados na memória seriam transpostos para a pauta musical pela filha

pianista, Maria Lenora Brito, transformados em peças do folclore musical (ROCHA, 1994, p. 86).

O mesmo se passou com as composições musicais de Waldemar Henrique, de Gentil Puget e de Juventino Coimbra, por exemplo, que acompanharam alguns poemas do livro “Batuque” com o acréscimo de trechos de partitura (ROCHA, 1994, p. 25). É provável que as músicas que completam os poemas sejam resultado de coletas marcadas pela perspectiva folclórica, pautada na busca pela fusão entre arte literária e cultura popular.

Tal foi a tendência da produção musical de pianistas compositores, como os citados acima, na década de 1930 em Belém. A atividade criativa, musical, praticada dentro dos parâmetros acadêmicos e eruditos assumia aspecto nacional e regional, na medida em que fosse alimentada por fontes “autenticamente” folclóricas. Isto é o que caracteriza as composições de projeção folclórica realizadas e divulgadas por Waldemar Henrique e por Gentil Puget nos anos 1930, no Pará e no Rio de Janeiro.

Trata-se de um projeto de transposição folclórica, por meio de um canal musical próprio das classes abastadas: o piano, suas convenções de timbre e sua força simbólica de distinção social. Em um estudo sobre a história educacional do Conservatório Carlos Gomes, em Belém, Vieira (2012, p. 184-185) relata que, desde a fundação da instituição, o piano destacou-se na preferência do alunado frente ao ensino de violino e de canto. Por isso, grande número de pianistas ingressava no mercado musical paraense nos anos 1930 como professores particulares de piano.

Após sua criação em 1895, o conservatório fechou suas portas em 1908 em função de uma crise das finanças do Estado. A instituição foi reaberta em 1930 por iniciativa de músicos locais e com o apoio do interventor federal nomeado por Getúlio Vargas. No intervalo em que esteve fechado o conservatório, a atividade formativa musical foi exercida em Belém por associações civis, dotadas de bandas de música, orquestras e grupos camerísticos (VIEIRA, 2012, p. 181).

Esse foi um período de crescimento do número de cursos particulares de piano, ministrados exclusivamente por professoras. O interesse pelo piano fazia par com a presença quase obrigatória do instrumento como parte da mobília nas casas de famílias abastadas. Peça de mobília, aliás, destinada ao uso feminino, uma vez que se concebia o aprendizado de música erudita nessa época como reservado às moças (BARROS e ADADE, 2012, p. 107, 116, 117).

Embora, no caso paraense, compositores pianistas tenham protagonizado a realização do projeto modernista de transposição erudita da música folclórica, de modo a produzir “música brasileira” (TRAVASSOS, 2000, p. 35, 36, 38), Mário de Andrade considerava o culto do piano uma marca do “atraso musical brasileiro” (WISNIK, 1977, p. 76). Já no primeiro número da revista Klaxon (maio de 1922, p. 8), o musicólogo e literato paulistano atacava o que chamou de “pianolatria”. Para ele, a predominância do aprendizado e das apresentações pianísticas em São Paulo ocorria em detrimento do interesse por outros instrumentos. Isto explicaria a ausência no estado de “virtuosos” no violino, no violoncelo e na flauta, bem como de uma vigorosa sociedade de música de câmara.

Anos mais tarde, em 1939, Mário de Andrade (1965, p. 16) retornaria ao assunto ao afirmar que a “pianolatria” contribuiu para a “profanização da música de amor” no país, ao mesmo tempo em que se associara a uma versão de “virtuosismo musical”. Essa avaliação aborda uma dimensão da música nacional importante para Mário de Andrade. A música erudita feita no Brasil, para ele, deveria alcançar sua maturidade em termos técnicos e estilísticos, de modo a preparar o terreno para os artistas que fariam naturalmente música nacional, resultado da elevação culta da “música primitiva” (TRAVASSOS, 2000, p. 33, 34, 47)

A “pianolatria” não era uma preocupação para os músicos paraenses imbuídos do espírito renovador das artes entre as décadas de 1920 e 1930. A produção musical de Waldemar Henrique e de Gentil Puget nos anos 1930, por exemplo, adotou predominantemente um sentido de promoção educativa, bem característico da orientação nacionalista da Era Vargas (WISNIK, 1977, p. 102). Nesse período, eles desenvolveram trajetórias artísticas singulares, ao produzir composições sobre expressões culturais negras, assimiladas inicialmente a partir de temas folclóricos.

De forma mais ampla, esses pianistas assumiram o papel de criadores de canções voltadas para temáticas regionais e populares. Suas obras, como as de escritores e pintores da época, tinham como meta tornarem-se representativas da arte brasileira oriunda do extremo norte do país (CLAVER FILHO, 1978, p. 21). A inclinação nacionalista e popular orientou suas composições a abdicarem de formalismos eruditos como o canto lírico, em favor do uso de “voz branca”, por exemplo⁹.

A intenção principal era a de incorporar uma espécie de popularismo musical, tal como pleiteava um dos mestres mais destacados de Waldemar e de Puget: o maestro Ettore Bosio. Chegado ao Pará em fins do século XIX, o músico italiano fez parte do corpo docente que fundou o Conservatório Carlos Gomes (1895). Continuou a atuar na docência musical no período de fechamento do conservatório (1908-1930) e desempenhou papel importante em sua reabertura (1930) (BRITO, 2003, p. 20-37).

Bosio demonstrava interesse por manifestações musicais populares desde os primeiros anos de sua chegada ao Brasil (em 1892). Compôs, em 1894, uma obra pianística denominada “Samba do Levy”, após a participação em excursões artísticas ao Pará e ao Maranhão, quando manteve contato com a população ribeirinha da região. Em 1901, Bosio lançou no Teatro da Paz seu poema sinfônico “A Taboca do Ceguinho”, composição inspirada em melodias executadas por caboclos em flautas indígenas (“tabocas”), ouvidas pelo maestro (BRITO, 2003, p. 30, 31).

Outras obras pautadas em temas populares foram lançadas por Bosio em 1903 e 1914 (“Nazareida”, “Samba do Costa” e “Pimenta no Cuscuz”) (BRITO, 2003, p. 36). Trata-se de uma postura musical inovadora, que se fez presente na obra de alunos ilustres do maestro Bosio, como os aqui estudados. Segundo Lenora Brito, Waldemar e Puget “souberam dar as costas à formação italiana”, isto é, à influência erudita de maestros italianos que atuavam em Belém como professores em associações musicais¹⁰.

Esse “dar as costas” significou, concretamente, a eleição de temas populares, nos tempos de Bosio, adotados na criação de trabalhos eruditos como suítes, rapsódias

e poemas sinfônicos (SALLES, 2004, p. 222-223). Nos anos 1930, essa orientação tornou-se uma forma de incorporar referências folclóricas e de se produzir uma obra assentada em temas regionais, típicos (como a “música negra”), com o intuito de inseri-la no grande painel da cultura nacional.

Para entender a realização desse projeto intelectual e musical, discutiremos a seguir alguns aspectos das trajetórias artísticas de Waldemar Henrique e de Gentil Puget, de modo a identificar seus caminhos particulares de invenção da “música negra”. Em termos metodológicos, analisamos a construção memorialística dos compositores sobre suas canções e suas carreiras (publicadas em jornais e em livros), surgida em épocas posteriores à atividade musical da década de 1930. A ideia de construção biográfica pela memória é tomada, neste texto, no sentido de que “o mundo social constrói a identidade como constância de si mesmo” (BOURDIEU, 2006, p. 186).

É certo que o relato biográfico tende a apresentar um sentido linear, em que os conflitos e as incoerências são subsumidos no ponto de chegada definido pelo momento presente, quando é elaborada a narrativa. Procuramos, portanto, desnudar essa construção narrativa tendo como horizonte a noção de “invenção”, referente a um domínio de atuação artística e cultural. Apresentamos aqui a ideia de “invenção” como a criação de um campo de atuação/composição musical em interface com as visões e práticas de outros sujeitos participantes do cenário musical belenense e nacional das primeiras décadas do século XX. Será considerada, especificamente, a relação entre as dimensões artísticas e folclóricas de suas obras até o final do decênio de 1930, no que se refere à criação de temas musicais negros.

Waldemar Henrique e o folclore musical negro da Amazônia

O aprendizado musical de Waldemar Henrique iniciou-se aos 12 anos de idade no piano de sua casa. Nos saraus familiares, a mãe tocava costumeiramente um piano Dörner, na companhia do bandolim executado pelo marido. O exemplo dos pais despertou no jovem Waldemar o interesse pela prática musical, que logo foi atendido pela contratação de professoras particulares de piano, no mesmo período de inatividade do Conservatório Carlos Gomes (PEREIRA, 1984, p. 27)¹¹.

Nessa época, segundo Barros (2012, p. 107), cresceu consideravelmente o número de cursos particulares de piano em Belém, oferecidos tanto nas residências das professoras (mulheres, basicamente), quanto nas casas dos alunos. A autora afirma que, ainda após a reabertura do conservatório em 1930, cursos particulares de piano continuaram a ser atrativos para iniciantes do aprendizado musical, ao mesmo tempo em que preparavam candidatos para os exames de ingresso no conservatório.

Professoras oriundas da formação conservatorial mantinham, no período, os “rituais de exposição” típicos da música erudita, com a realização de concertos e recitais em auditórios e em teatros (VIEIRA, 2012, p. 182). Alunos com clara vocação instrumental rapidamente obtinham autonomia em seu aprendizado. No caso de Waldemar Henrique, o ingresso no conservatório reaberto em 1930, com a anuência do maestro Ettore Bosio, se fez acompanhar pelo aprendizado partilhado com jovens

músicos, nascidos em famílias abastadas da cidade (como as irmãs Chase e os irmãos Nobre), todos interessados em canto e piano (PEREIRA, 1984, p. 28, 29).

Apesar da rápida inserção nos caminhos da aprendizagem musical, Waldemar Henrique enfrentou a resistência dos pais quanto à sua especialização musical como pianista. Em suas memórias, Waldemar afirma ter sua mãe pretendido reorientá-lo para o aprendizado do violino, enquanto que o pai, contador, planejava direcionar o filho para o seu ramo de atuação profissional (PEREIRA, 1984, p. 28, 37). O fato era que, entre as famílias pertencentes às camadas médias da época, o piano era visto como instrumento feminino e a carreira pianística, como uma espécie de entretenimento feminino próprio do círculo familiar e prévio ao momento decisivo do casamento.

Antes dos anos 1920, época das primeiras lições de piano em casa, Waldemar percorreu diferentes pontos da Amazônia em viagens familiares: estado do Amazonas, Rio Tocantins, Ilha do Marajó e Ilha de Mosqueiro. Em memórias produzidas muitos anos mais tarde, diria o compositor que fora esse momento o ponto de partida de sua obra: “nessas andanças, impregnei-me de folclore e cantigas” (CLAVER FILHO, 1978, p. 22).

É provável que o contato inicial do jovem estudante de piano com manifestações musicais durante as viagens não tenha ocorrido exatamente como aprendizado do folclore, como prática de pesquisa formal. No entanto, o conhecimento de expressões musicais típicas de vários pontos da Amazônia visitados por Waldemar, no final da infância, viria a ser tomado, posteriormente, como matriz popular-folclórica de sua vertente composicional, a partir da construção memorialística do músico de sucesso. Suas memórias registradas em momentos pontuais de sua carreira invocam não só as experiências de infância e os primeiros anos de aprendizado musical. Há indícios, em suas reminiscências escritas, sobre a atividade em diferentes meios musicais e de entretenimento da Belém da década de 1920, como experiência que serviu para formatar o percurso profissional do futuro músico-folclorista dos anos 1930.

A movimentação de Waldemar pelos espaços boêmios da cidade nos anos 1920 contribuiu para o aprimoramento de seu desempenho musical. Por exemplo, Waldemar atuou como músico no Bar do Souza, ao lado do amigo violonista Mario Rocha. Nessas ocasiões, segundo Brito (2003, p. 92), o pianista se via obrigado a ler partituras à primeira vista e a improvisar acompanhamentos ao piano. De acordo com a mesma autora, Waldemar costumava também compor canções para grupos de pastorinhas¹² e para espetáculos de teatro de revista¹³, além de atuar na única emissora de rádio da cidade, fundada em 1928. No Rádio Clube¹⁴, Waldemar tomava parte em apresentações musicais junto a outros músicos ativos no mercado de entretenimento local (BRITO, 2003, p. 92).

Ao mesmo tempo, jovens músicos como Waldemar Henrique circulavam pelas casas de amigos, onde se divertiam ao tocarem piano e cantarem juntos. A sobrinha do músico Gentil Puget, Lúcia Puget, destacou em entrevista a nós concedida (em abril de 2016) que sua mãe lembrava visitas de amigos do irmão músico, como Waldemar Henrique e a cantora Adalcinda Camarão, que se reuniam em sua casa para cantar e tocar piano. Em seu discurso de posse na Academia Paraense de Letras, em 1976,

Waldemar Henrique rememorou a constância de saraus familiares na Belém de sua juventude (CLAVER FILHO, 1978, p. 23). Alternativamente aos encontros musicais nas casas de famílias abastadas, também ressaltou o discurso de Waldemar sua participação em serestas. Nestes encontros musicais noturnos em bares e praças, Waldemar e outros pianistas moços costumavam cantar ao lado de violonistas populares como Tó Teixeira, Artemiro Bem-Bem, Cirilo Silva, dentre outros.

Segundo Corrêa (2010, p. 70), participar na boêmia seresteira das primeiras décadas do século XX era uma forma de intercâmbio entre o “lazer ordenado” de bares, restaurantes, teatros e cinemas, e práticas de lazer “fora da ordem”, como no caso de prostíbulos e cassinos. Para jovens escritores e músicos, as serestas despontavam como oportunidade de fruição do que viam como “arte popular”, partilhada por amigos de rodas literárias e de saraus musicais. Para violonistas negros e mulatos, moradores de “bairros de subúrbio”, tratava-se da oportunidade de apresentar talento e habilidade aos artistas e jornalistas iniciantes, que os conheciam dos bares, das salas de espera de cinemas, das revistas teatrais, das pastorinhas e de programas musicais de rádio (CORRÊA, 2010, p. 101-102).

À boêmia literária, praticada pelos grupos de escritores vanguardistas em Belém desde a década de 1910, como no caso da Academia do Peixe-Frito (ROCHA, 1994, p. 14), acrescentava-se outro círculo boêmio, aquele em que música e poesia se emaranhavam. Vejamos um exemplo: o poeta De Campos Ribeiro descreve com nostalgia um bar café frequentado pela boêmia literária do seu tempo, que chamou de “estranho Olimpo” em sua obra memorialística de 1966.

O Café do Frederico, como outros situados ao longo da Avenida Independência, era ponto de reunião de boêmios e poetas nos anos 1920, onde versos eram declamados e acompanhados por valsas e canções sertanejas, executadas por um violonista conhecido como “Caboclo de Sola”. Faziam-se presentes no café poetas como Ernani Vieira, que declamava em primeira mão versos que seriam mandados publicar em revistas como “Belém Nova” e “A Semana”. Versos declamados e canções românticas atraíam e comoviam os frequentadores do que De Campos Ribeiro (2005, p. 123) chamava de “mundo tão baixo na sua condição social”. Assim, se estabelecia direta correspondência entre os sucessos literários de poetas, divulgados nos periódicos locais, e as melodias sentimentais de violonistas de origem popular.

É possível encontrarmos aqui, portanto, um ponto de confluência entre o gosto musical popular da época e aquele cultivado nos saraus musicais das, autodenominadas, famílias aristocráticas da Belém da década de 1920. A ênfase nostálgica de De Campos Ribeiro (2005, p. 123) aponta a reação chorosa das prostitutas que se faziam presentes no Café do Frederico, ao ouvir os versos dos poetas e as melodias românticas de Caboclo de Sola. Da mesma forma, a produção musical dos jovens pianistas de Belém, nesse período, era marcada pelo romantismo das valsas e das canções, ao lado da animação das polcas, dos tangos e dos foxes.

As primeiras composições de Waldemar Henrique, do final dos anos 1920 e início dos 1930, eram majoritariamente valsas, foxes e canções românticas¹⁵. Lenora Brito (entrevistada em 20/11/2015) identifica essa produção como o “ciclo das valsas”, o que

seria a primeira fase da obra do pianista. O romantismo das canções acompanhadas por versos de mesmo teor de poetas vanguardistas como Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro tendeu a ocupar menor espaço dentre as composições de Waldemar Henrique a partir de 1932. Temas de cunho regionalista e vinculados a referências folclóricas passaram a se destacar frente à produção cada vez menor de *foxes* e canções românticas.

Títulos de composições como “Carimbó” (1932) “Foi Boto Sinhá!” (1933), “Rito Palikur” (1933), “Min Orixá Xangô” (1934), por exemplo, indicam uma reorientação da produção musical de Waldemar Henrique para referências regionais como lendas indígenas, costumes caboclos, batuques, rituais afroreligiosos e danças negras. O início dos anos 1930 marcou, na verdade, a adoção de um novo perfil da carreira musical do jovem pianista. Com a reabertura do Conservatório Carlos Gomes, em 1930, sob a direção do maestro Ettore Bosio (CLAVER FILHO, 1978, p. 23), Waldemar abandonou o trabalho no Banco Moreira Gomes & Cia. e retomou seus estudos musicais, a fim de aprimorar seus conhecimentos em harmonia e composição (SILVA, 2016, p. 21).

Logo em seguida, uma breve viagem ao Rio de Janeiro, também em 1930, ajudou a projetá-lo posteriormente em Belém como compositor, que passava a associar-se a temas musicais e poéticos regionais. Nessa viagem, Waldemar apresentou suas composições a um empresário de teatro de revista na capital federal, que o empregou como maestro e diretor de espetáculos (BRITO, 2003, p. 93). O retorno a Belém em 1932, lastreado na bem-sucedida experiência musical no Rio de Janeiro, abriu caminho para sua reinserção no meio musical local como compositor regionalista.

Diferentemente das valsas e *foxes* predominantes nos anos 1920, Waldemar passou a compor canções com novo perfil a partir de 1932. Composições com antigos e novos parceiros, autores de letras, dedicaram-se a retratar cenas da boêmia musical belenense, a reproduzir lendas amazônicas e a usar expressões do falar regional (BRITO, 2003, p. 94). Gêneros musicais como chorinho, marchas carnavalescas e toadas passaram a ocupar lugar importante em sua produção, como no caso de canções como “Chorinho” (parceria com Bruno de Menezes), “Cabocla Malvada” (parceria com Wladimir Emmanuel), “Nós semo de Marinteua” (parceria com Jacques Flores) e “Nayá” (parceria com Juanita Machado).

Ao mesmo tempo, sua atuação no rádio tornou-se mais engajada. Entre 1931 e 1932, Waldemar foi nomeado diretor artístico do Rádio Clube a convite dos administradores da emissora (SILVA, 2016, p. 21). O cargo demandava o acompanhamento pianístico das atrações e a direção musical de diversos programas (CLAVER FILHO, 1978, p. 24). Foi nessa posição que Waldemar Henrique travou contato com outro jovem pianista que despontava, naquele momento, na programação musical da emissora, o também compositor Gentil Puget.

Waldemar informa, em um artigo publicado no jornal “O Liberal” em 1959, que conheceu Gentil Puget no Rádio Clube, em 1932, quando ambos eram “aspirantes à carreira musical” (GODINHO, 1989, p. 159). O ambiente da emissora, segundo o texto, era promissor em termos da atividade musical dos pianistas que, nesse momento, reorientavam suas produções para temas folclóricos e populares. É o caso

de composições desse período que se faziam presentes na programação da emissora, como “Sabiá Cantadô”, de Puget, e “Chorinho”, de Waldemar Henrique.

Nessa fase inicial da atividade radiofônica no Pará, a grade musical do Rádio Clube oscilava entre a apresentação de canções populares e de concertos líricos, todos ao vivo (BARROS, 2012, p. 97). Em seus primeiros anos de funcionamento, desde a fundação em 1928, o Rádio Clube assumiu efetivamente uma orientação de promoção educativa. Suas atrações eram, na maioria, conferências, concertos líricos e leituras de trechos de livros, em meio a outros programas mais voltados para o entretenimento popular, como apresentações de conjuntos de jazz (OLIVEIRA, 2011, p. 82-87).

Por seu turno, os jovens pianistas-compositores ocupavam na emissora, nos idos de 1932-33, uma posição intermediária entre as duas modalidades da programação. Isto é, a apresentação de obras com temáticas populares (por exemplo, cenas do mundo rural, a vida boêmia da cidade) rapidamente assumiu o sentido grave, educativo, de difusão da herança folclórica regional. Waldemar e Puget descobriram-se, nessa época, como músicos estudiosos do folclore amazônico, com a incorporação de temas, harmonias e melodias de matriz popular em suas composições (DIAS, 2009, p. 33).

Mais à frente, veremos como isso ocorreu na carreira de Puget. No que se refere às composições de Waldemar Henrique, foi nesse período que surgiram obras com referência ao folclore negro, em letras de seus amigos poetas como Bruno de Menezes, Antônio Tavernard, Abguar Bastos, dentre outros (SILVA, 2016, p. 22). É o caso de canções como “Nêgo Véio” (1931), “Chorinho” (1932), “Carimbó” (1932) e “Tem Pena da Nêga” (1933).

As três últimas obras pianísticas, cujas partituras e registros musicais são conhecidos (HENRIQUE, 2011), apresentam-se em compasso binário e com referência rítmica percussiva (explorada na parte grave do piano), apesar da ausência específica de tambores (SILVA, 2016, p. 76). No que se refere às letras das canções, o tema negro vem à tona sempre como expressão musical, dançante, associada ao batuque como festa profana ou como ritual religioso. Os poetas, parceiros de Waldemar Henrique na elaboração dos versos das canções, buscaram enfatizar o que percebiam como exótico na musicalidade negra: o romantismo dos “crioulos violonistas” nas serenatas apaixonadas (“Chorinho”, versos de Bruno de Menezes); o batuque retumbante narrado por uma mulher negra que participa na preparação do ritual da “macumba”¹⁶ (“Tem Pena da Nêga”, versos de Antônio Tavernard); os batuques saudosistas dos negros no “sertão” que invocam “Luanda e Umbanda” (“Carimbó”, versos do próprio Waldemar Henrique).

O ponto alto do novo caminho musical escolhido por Waldemar Henrique se deu em 1933, em Belém, com a realização de um espetáculo musical em 15 de agosto daquele ano, intitulado “Noite da Canção Paraense”. A apresentação ocorreu no Palace Theatro, nas dependências do Grande Hotel, vitrine de eventos artísticos da cidade naqueles anos. Na ocasião, Waldemar introduziu sua irmã Idália como a intérprete de suas canções. Os dois foram acompanhados pela orquestra do maestro Oliveira da Paz (BRITO, 2003, p. 94). O evento assumiu o feitiço das vesperais literomusicais típicas do período, frequentadas particularmente por jovens inclinados principalmente à carreira literária e jornalística (DIAS, 2009, 34-35).

No programa do espetáculo, destacavam-se composições com temática negra, como “Nêgo Véio”, com letra e música de Waldemar Henrique, e “Chorinho”, com base em poema de Bruno de Menezes, oriundo de sua obra “Batuque” (SILVA, 2016, p. 21). Apresentação contribuiu para consolidar localmente a figura artística de Waldemar Henrique como compositor associado a temas folclóricos e regionais. Ao mesmo tempo, tal reconhecimento preparou o caminho para o estabelecimento definitivo do pianista no Rio de Janeiro, que viria a ingressar no mundo radiofônico carioca nos anos subsequentes.

Sua inserção no cenário musical da capital do país no início da década de 1930 se fez justamente pelo caminho do regionalismo folclórico. Segundo Claver Filho (1978, p. 27), Waldemar se concebia, em termos musicais, como o “mensageiro da Amazônia” na capital federal. Por isso, suas composições surgidas nos anos de 1934, 35, 36 e 37 dedicavam-se a gêneros entendidos à época como especificamente folclóricos, tais como lendas, danças, acalantos, lundus, chulas, cocos e carimbós.

A nova orientação foi bem-sucedida em termos da penetração no mercado musical do Rio de Janeiro. Algumas canções de Waldemar foram gravadas em disco pelo cantor Gastão Formenti em 1934 e 1935. Formenti era muito conhecido nacionalmente pelo público de rádio e ajudou na divulgação de algumas obras de Waldemar no microfone da Rádio Mayrink Veiga (CLAVER FILHO, 1978, p. 27). Duas cartas de Waldemar, de março e abril de 1935, endereçadas à sua madrasta em Belém¹⁷, revelam o entusiasmo do pianista pela gravação de suas canções por Formenti na empresa Victor.

As cartas têm a forma de uma prestação de contas, em que Waldemar expõe a impossibilidade de “fugir a essa desgraçada vocação”, do “estranho fatalismo” da arte. Mas, ao contrário, a forte inclinação musical parecia trazer bons resultados. A carreira de cantora da irmã Idália, que adotou então o nome artístico de Mara, estava em plena ascensão, de modo que o irmão a projetava futuramente como “a maior cantora de *folklore* do Brasil”. Por sua vez, Waldemar ambicionava tornar-se um “autêntico valor nacional”, especialmente naquele momento em que pretendia fazer contato com o maestro Villa-Lobos.

Este encontro, de fato, seria muito significativo para a carreira ascendente que Waldemar Henrique almejava no terreno da canção popular de projeção folclórica¹⁸. O pianista paraense praticava o que pode ser entendido como “folklore imaginário”, isto é, como autor voltado para o uso da tradição enquanto recurso para a popularização de suas canções (TATIT, 1996, p. 31). Trata-se, no sentido de Tatit (1996), de ressaltar a entoação, o canto quase declamação, com o intuito de instar o ouvinte a assimilar o discurso cantado. Foi nessa linha composicional que Waldemar consolidou seu envolvimento com o nacionalismo musical, tal como era preconizado por lideranças modernistas de projeção nacional como Mário de Andrade (BARROS, 2005, p. 8-10).

Assim como o musicólogo paulistano, Villa-Lobos e sua obra situavam-se em um ponto mais destacado do que se concebia, no período, como “grande arte nacional” (WISNIK, 1977, p. 171). O compositor desejava apresentar suas criações como “uma imagem do Brasil”, por conta do interesse musical por temas brasileiros, de sua

vinculação ao projeto modernista de produção artística pautada numa linguagem nacional e da conexão com a política cultural nacionalista do governo de Getúlio Vargas.

Por isso, Villa-Lobos ostentava, nesse período, uma posição exemplar para compositores interessados em produzir e divulgar obras vinculadas a temas nacionais e regionais, apoiadas em fontes folclóricas. À música desses compositores, como a de Villa-Lobos, caberia materializar a “pujança virtual e [a] grandeza não realizada” do Brasil, como “país novo” (WISNIK, 1977, p. 169). E foi por essa trilha que Waldemar optou por desenvolver sua carreira no Rio de Janeiro nos anos 1930. A Amazônia foi incorporada em suas composições como um campo vasto de peças folclóricas regionais e, por isso, “autenticamente nacionais”.

Vale lembrar que as referências literárias à Amazônia nas músicas de autores modernistas do decênio de 1920 contribuíram para tornar a região uma espécie de “mito geográfico” nacional, reserva de tradições populares (DIAS, 2009, p. 12)¹⁹. Portanto, a compositores como Waldemar Henrique e Gentil Puget caberia a função de traduzir tais matrizes folclóricas, reordená-las e revesti-las com as convenções estilísticas consagradas na grande arte. E esse encargo seria assimilado por esses músicos como missão. Waldemar, particularmente, se via como um artista que fluía o folclore do próprio “inconsciente”, forjado em experiências de infância, como as viagens pela Amazônia, por ele invocadas como ponto de partida de seu interesse pelo assunto (DIAS, 2009, p. 32).

As apresentações musicais de Waldemar e Mara assumiram efetivamente, nesse momento, a tônica regionalista e folclórica. Em quaisquer espetáculos, no Brasil e no exterior, eles eram apresentados como os porta-vozes musicais do folclore nacional (DIAS, 2009, 73). E o encontro do compositor paraense com Villa-Lobos em 1935 foi decisivo para sua adoção definitiva do papel de músico voltado para a temática folclórica, principalmente relativa a temas amazônicos.

Na verdade, não só o encontro foi importante, em si limitado a uma visita para obter indicação para a contratação de Waldemar e Mara por um empresário brasileiro que organizava espetáculos em Buenos Aires (PEREIRA, 1984, p. 47-48). Mais importante foi a inserção de Waldemar, a partir desse acontecimento, na atmosfera do mercado musical da capital federal que estimulava o nacionalismo artístico, como pano de fundo cultural da nova ordem política emanada da autodenominada Revolução de 1930. E isso era fortemente representado pela participação de Villa-Lobos no campo das políticas culturais e educacionais do governo de Getúlio Vargas durante a década de 1930.

O projeto de implantação do canto orfeônico nas escolas de vários estados brasileiros no pós-1930 se inseria em uma ação mais ampla de aproximação do novo regime das massas urbanas, por meio da exaltação da pátria, do trabalho e do civismo (CONTIER, 1998, p. 16, 19). O programa de ensino do canto orfeônico foi elaborado por Villa-Lobos a pedido do secretário de Educação do Distrito Federal Anísio Teixeira, em 1932. O convite a Villa-Lobos para contribuir com a criação do programa foi motivado pelo sucesso da temporada de concertos do compositor pelo estado de São Paulo em 1931, patrocinada pelo interventor estadual e com ênfase no canto coral (HOMEM, 2012, p. 32).

A montagem do novo programa de ensino fez com que a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), onde passou a trabalhar Villa-Lobos, fosse vinculada ao Departamento de Educação do Distrito Federal (HOMEM, 2012, p. 33). O músico foi alçado ao cargo de superintendente da SEMA em 1933. Desde então, ele pôde concretizar seus ideais de difusão educacional da música nacional como meio de politização das massas populares e de formação de um espírito cívico, coletivo, superior às diferenças de classe social (CONTIER, 1998, p. 38).

A trajetória de Waldemar Henrique seguiu por essa linha de fomento à música nacional. Data de 1935 seu contato com integrantes do círculo de artistas modernistas de São Paulo. A ocasião das apresentações de Mara e Waldemar naquele estado abriu caminho para contatos de Waldemar com Mário de Andrade, Lasar Segall, Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral (PEREIRA, 1984, p. 49-50). Segundo Claver Filho (1978, p. 28), Mário de Andrade tornou-se, a partir desse encontro, uma espécie de “seu orientador nacionalista nos problemas de harmonização dos temas folclóricos”.

Com efeito, o musicólogo, folclorista e escritor paulista considerava grande parte da obra de Waldemar como canções propriamente folclóricas (DIAS, 2009, p. 67), e não no sentido admitido pelo compositor paraense, como obras de inspiração folclórica. O fato é que esses encontros com Villa-Lobos e com Mário de Andrade foram decisivos para a consolidação da guinada nacionalista e folclorística da produção musical de Waldemar Henrique. E o assim chamado “folclore negro” veio a ocupar um lugar importante no cômputo dessa produção, ao lado das lendas indígenas e dos temas rurais voltados para a vida sertaneja e o universo cultural do caboclo.

Por exemplo, em 1936, Mara e o conjunto Bando da Lua venceram um concurso musical realizado pelo jornal “A Noite”, do Rio de Janeiro, com a suíte folclórica, escrita para coro, “Cenas Dramáticas do Congo”, composição de Waldemar Henrique (DIAS, 2009, p. 109). No contexto dos Congressos Afro-Brasileiros ocorridos em 1934 e 1937, em Recife e em Salvador, respectivamente, Waldemar Henrique acentuou seu interesse musical pelo tema das religiões de matriz africana (SILVA, 2016, p. 53). Eventos como esses, organizados por personalidades destacadas da intelectualidade brasileira, como Gilberto Freyre e Édison Carneiro, tornaram-se então catalisadores das atenções de folcloristas e artistas de diversos pontos do país (LEAL, 2011).

Não por acaso, após uma turnê que passou por Salvador em 1936, Waldemar descobriu a “necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés”. No ano seguinte, o músico viajou para a Bahia com o intuito de pesquisar a música dos terreiros, “por todas aquelas meninhas do Gantois, todas que tinham por lá” (PEREIRA, 1984, p. 56). Para isso, foi acompanhado pelo sacerdote Joãozinho da Goméia em suas pesquisas noturnas pelos terreiros soteropolitanos. Alguns anos antes dessa viagem de pesquisa, Waldemar havia lançado as canções “Mamãe Preta” (1934), “Min Orixá Xangô” (1934), “Macumba” (1936) e “Mãe de Terreiro” (1936), por ele classificadas entre os gêneros “batuque-canção”, “louvação” e “evocação-maracatu” (CLAVER FILHO, 1978, p. 110-111).

Em 1937, Waldemar Henrique inaugurou, com a canção “Yan-San”, a série de “Pontos Rituais”, como um gênero musical típico na sua obra. Seus principais frutos, no entanto, apareceram somente nas décadas seguintes com as canções “Abaluaiê” (1948), “No Jardim de Oeira” (1948), “Abalogum” (1954), “Abaluaiê-cô” (1960) e “Canto de Obá” (1965). Os pontos rituais ocuparam um lugar proeminente dentre as canções voltadas para o tema negro. Podemos afirmar, portanto, que, em meio às diversas referências culturais associadas ao tema da negritude, nas músicas e nas letras das canções de Waldemar Henrique as práticas religiosas são o cerne representativo do folclore negro.

O folclore negro nas canções de Waldemar Henrique apresenta a conotação histórico-cultural típica da forma como o pensamento social brasileiro dos anos 1930 concebia a “contribuição” do negro para formação da cultura brasileira (NORVELL, 2001, p. 249-250). E se trata de uma “contribuição”, antes de tudo, religiosa, subjetiva, emocional, espiritual. Waldemar procede à reelaboração desses elementos culturais em suas composições, enquanto prática especificamente folclórica. Ele segue, desse modo, a proposição de Mário de Andrade de utilização do folclore para o desenvolvimento de processos artísticos mais elaborados (FERNANDES, 1994, p. 147).

O caminho da folclorização do tema negro, de invenção da “música negra” como projeção folclórica na obra de Waldemar Henrique aponta para sua realização como arte erudita, isto é, como “arte brasileira”, no sentido mario-andradiano (ANDRADE, 1965, p. 33, 34). Isso se deu malgrado a predominância de temas e de fontes populares nas canções de Waldemar, posto que nelas não se confirma um compromisso efetivo com a tradição, mas com sua recriação estilística.

Gentil Puget: “alma e ritmo da raça”

Assim como Waldemar Henrique, Gentil Puget despertou seu interesse musical, pela primeira vez, com audições das músicas executadas pela mãe no piano de sua casa, também um modelo Dörner (BRITO, 2003, p. 118). A familiaridade com o instrumento cedo revelou sua vocação, alimentada por aulas particulares de piano no início dos anos 1920. É o que atesta a partitura da sua composição “Primeira Inspiração”, polca-tango, publicada na revista “A Semana”, em 19 de fevereiro de 1921. O pequeno Gentil Puget, como revela sua foto no canto esquerdo da primeira página da partitura, possivelmente com 12 anos de idade, ofereceu a composição à sua “distinta professora Esther Trindade” (LEMOS, 2012, p. 24).

Relatos familiares informam que o pai de Puget logo em seguida o encaminhou para o aprendizado musical com o maestro Ettore Bosio (BRITO, 2003, p. 120)²⁰. Isso ocorreu na época em que o Conservatório Carlos Gomes estava inativo, e associações civis e professores particulares ofereciam seus serviços para a formação musical de filhos das camadas médias de Belém. Há informações esparsas sobre esse período de formação musical de Gentil Puget, mas é provável que o aprendizado com professores particulares e o intercâmbio com músicos das relações dos professores tenham aberto caminho para o aprimoramento do jovem pianista.

A família de Puget, encabeçada por seu pai, diretor de finanças da Prefeitura de Belém, como as demais famílias belenenses pertencentes às camadas média belenenses naquele período, tendia a considerar a vocação musical como inclinação propriamente feminina. Algumas tias e irmãs de Puget também estudaram no piano de casa, mas nenhuma delas seguiu carreira musical. Por isso, na década de 1930, tornou-se um grande dilema, para ele, decidir-se entre uma formação tradicional no ramo da medicina ou seguir sua vocação musical como pianista e compositor.

Em uma entrevista concedida à revista carioca *Dom Casmurro*, publicada em 28 de setembro de 1940, o já maduro Gentil Puget fez um balanço de sua trajetória artística, até aquele ano, quando havia se transferido para a capital federal. O texto se apresenta como uma avaliação e tentativa de ordenamento do que fora vivido por ele até então, de modo a explicar a orientação de sua obra na direção dos estudos folclóricos e da música de projeção folclórica. Ao mesmo tempo, trata-se do relato de um artista em busca de reconhecimento e projeção midiática para suas canções no centro de mercado musical brasileiro então vigente. E tal resultado foi, de fato, alcançado com a divulgação de suas canções, estudos folclóricos e ideias sobre música brasileira em programas de rádio e em páginas de jornais e revistas cariocas nos anos 1940.

A entrevista tem como título uma referência de Puget à presença dos temas musicais populares em suas composições: “Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata”. O interesse precoce pelas cantigas infantis das cirandas de roda foi avaliado pelo músico como prenúncio de sua futura inclinação artística aos temas musicais populares. Puget ressalta a resistência paterna ao interesse profissional do filho pela música: “prefiro vê-lo sapateiro que músico”. A vocação pelo que seria uma distração tipicamente feminina, a dedicação ao piano, seria considerada pelo pai como obstáculo para uma formação profissional “séria”.

Puget iniciou nos anos 1930 o curso na Faculdade de Medicina, mas a atividade musical sempre se intercalou e interferiu em sua formação acadêmica. E a atuação como músico do Rádio Clube, naquela década, se apresentou para Puget como um caminho de profissionalização. Dada a importância de pianistas nas atrações musicais das emissoras de rádio daquela época, que tanto acompanhavam como dirigiam os programas, Gentil Puget lá encontrou espaço para divulgar sua produção de valsas e canções românticas.

A despeito da resistência paterna, o trabalho musical, na publicação de partituras em revistas literárias e na participação em programas de rádio, tornou-se central na vida de Puget no final dos anos 1920. E um ponto decisivo dessa mudança de rumos ocorreu justamente no ambiente profissional do Rádio Clube. Puget destacou, na entrevista à “*Dom Casmurro*”, que fora solicitado por um diretor da emissora que compusesse também canções com temas populares. E, então, o músico voltou-se para o manancial das cantigas infantis, ao samba e ao universo musical “dos caboclos e das cunhantãs”.

A construção memorialística sinaliza esse evento como um fato marcante em sua carreira. Puget decidiu, nesse momento, tornar-se um estudioso dos clássicos do

folclore brasileiro e amazônico. Passou a visitar bibliotecas com frequência e levantou uma lista de obras que se tornaram guias, para ele, de uma séria carreira engajada no estudo dos temas musicais da tradição popular. Na entrevista, Puget assinalou autores específicos como as matrizes do seu estudo. Em primeiro lugar, fez referência a estudiosos do folclore nacional: Melo Morais Filho, Silvio Romero, João Ribeiro, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Lindolfo Gomes, Leonardo Morais, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Osvaldo Orico e Joaquim Ribeiro. Em seguida, apontou “os nossos da terra”: Coutinho de Oliveira, Ernesto Cruz, José Carvalho, Raimundo Morais, Romeu Mariz e Jorge Hurley. Vale dizer que alguns dos autores paraenses citados eram contemporâneos de Puget e que um deles, Ernesto Cruz, viria a compor versos para suas canções.

Foi nesse contexto de investimento intelectual, de formação do músico folclorista, que despontou sua primeira e emblemática “composição amazônica”: “Sabiá Cantadô”²¹. Puget se referiu a ela na entrevista como a marca de uma fase de transição em sua carreira, quando havia descoberto seu “caminho definitivo”: a “alma do meu povo”. A canção, com letra e música de Puget, fora classificada como “amazônica” pelo autor. A cena bucólica descrita nos versos é acompanhada por uma construção musical de traço romântico, de andamento lento. O texto fala do sabiá que canta no arvoredor e da “cabôca cheirosa a pau de Angola”. Encontros e desencontros entre os dois são revestidos ali com aura mítica, num cenário composto por riachos, folhagens e cantos de pássaro. Há inclusive a pretensão nos versos de reproduzir o que entendia o autor como o falar do caboclo, patente em frases como “Sabiá cantôdi madrugada”. Esta se tornou uma marca de várias outras canções de Puget.

A composição surgida em fins dos anos 1920 foi mencionada por Gentil Puget naquela entrevista de 1940 como o ponto de partida de uma obra de projeção folclórica, informada pelos estudos mais relevantes sobre o folclore nacional à época. Assim, Puget identifica claramente uma linha de aproximação entre o mundo dos temas populares e aquele dos livros, dos especialistas eruditos sobre o folclore brasileiro. De um lado, as lembranças infantis das músicas populares, como as do cordão de pastorinhas “Estrela D’Alva”, que vinha exibir-se em frente ao presépio de sua casa, quando ele era ainda menino²². De outro, os eventos musicais chamados “Festas de Arte”, em que apresentava suas canções “modernas”²³, isto é, efetivamente brasileiras, em oposição às obras de compositores passadistas, românticos, orientados pelos cânones musicais europeus.

Com efeito, a experiência musical no rádio, a atuação na imprensa e a circulação pelos meios boêmios e populares constituíram o tripé de sustentação de sua música “moderna”, de orientação folclórica (COSTA, 2016). Em 1933, com a transferência de Waldemar Henrique para o Rio de Janeiro, Puget foi indicado pelo colega de profissão para assumir todo o trabalho de direção musical da emissora. Naquele mesmo ano, ele apresentou um espetáculo musical intitulado “Noite Brasileira de Arte”, num clube recreativo (Tuna Luso) de Belém²⁴. A divulgação do evento pela imprensa local foi muito positiva e procurou destacar as virtudes da obra do “artista que se projeta vencendo”²⁵. O concerto foi definido pelos jornalistas de “O Estado do Pará”²⁶ como

uma “vitória” das “músicas modernas” de Puget. As matérias de agosto e setembro de 1933 daquele jornal ressaltavam o “estilo próprio de Puget”, o “gosto brasileiro” de suas canções, que evocam a “alma ingênua das ruas”, as “doçuras do espírito caboclo”, as “manifestações festivas de nossa gente” e a “poesia legítima da terra”. Tais apreciações elogiosas foram referendadas pela presença prestigiosa das mais altas autoridades políticas paraenses no espetáculo.²⁷

Na apresentação, Puget executou ao piano samba, toada, coco embolada, batuque, em meio a quatro valsas, um *fox blue* e uma marcha²⁸. Do repertório de 16 canções apresentadas, três traziam versos com temas negros: “Pai João” (embolada), “Ê Nêgo Véio” (batuque) e “Cantiga de Mãe Preta” (sem indicação de gênero musical). Não há partituras conhecidas no presente com o registro dessas primeiras canções definidas por Puget como o “folclore negro”. Nem tampouco sabemos especificamente de parcerias com poetas nessas canções. Foram mencionados nos jornais, de modo geral, os poetas De Campos Ribeiro, Venturelli Sobrinho e Violeta Branca como autores de versos das composições de Puget. No espetáculo, o piano de Puget foi acompanhado pela voz dos cantores Helena Nobre e Marcos Bahia e pelo conjunto musical de *jazz* do maestro Oliveira da Paz.

A “Noite Brasileira” foi, efetivamente, o lançamento da carreira de Puget como compositor de músicas brasileiras a partir do contexto amazônico. Isso era avaliado por jornalistas que divulgavam a obra de Puget como representativo de seu “valor artístico”, nomeadamente, o tratamento privilegiado de assuntos ligados à “grandeza de sua terra”²⁹. T tamanha promoção jornalística lhe conferiu grande prestígio. Ao mesmo tempo, sua atuação radiofônica aprofundou a orientação folclorista. Puget produziu no Rádio Clube, a partir de 1936, programas musicais como “Vozes e Ritmos do Brasil” e “Casa de Caboclo”, com a participação de intérpretes como Rubens Loreto, Lucíola Araújo, as irmãs Camila, Celeste e Adalcinda Camarão, além do conjunto musical Bando da Estrela (LE MOS, 2012, p. 25).

Mais tarde, em 1939, e em consequência de sua atuação bem-sucedida no rádio, Puget foi convidado pelo proprietário da emissora, Edgar Proença, a assumir a coluna “Ondas Sonoras” da revista “Pará Ilustrado”, também de propriedade de Proença. A coluna divulgava a programação do Rádio Clube, os eventos do mundo da alta sociedade de Belém, e expunha as críticas musicais de Puget a cantores locais e nacionais (OLIVEIRA, 2012, p. 2). A performance artística do pianista, pontuada por sua atuação ao mesmo tempo midiática e intelectual, conformou-se numa espécie de projeto cultural, em que concebia o engajamento folclorista como um meio de revelar musicalmente a “alma da terra”, o “coração do povo”.

Essas foram as expressões usadas por Puget em um artigo por ele publicado em 1944 na revista *Cultura Política*³⁰, periódico promovido pelo Estado Novo e vitrine dos debates de estudiosos sobre temas brasileiros (GOMES, 2007). E o folclore nacional era, evidentemente, um desses temas abordados. No texto, Puget segue a linha freyreana da formação cultural brasileira originada da mistura das “três raças” para defender a ideia de que a miscigenação cultural se manifesta no inconsciente do negro através da sua música. Essa era provavelmente a linha de pensamento latente na obra de Puget desenvolvida nos anos 1930.

Naquele artigo, Puget arrola memórias de lendas aprendidas na infância, de festas de mastros em homenagem a santos católicos, da crença popular no poder dos banhos de cheiro, dos cordões de boi-bumbá, dentre outros, para sintetizá-los na expressão musical “mestiça” de sambas e batuques. Nos currais de bumbás, nos terreiros afrorreligiosos, nas ladainhas, nos pregões de vendedores de rua, por exemplo, poderia ser encontrada, segundo Puget, essa “música espontânea”, “miscigenada”, mas proferida e executada por negros e mulatos.

Tal visão estava em perfeita conformidade com a inclinação para a valorização da figura do mestiço como tipo racial nacional, característica da ideologia nacionalista do “Estado Novo”. Para Vianna (2004, p. 71), nesse contexto, a tendência de idealização da mestiçagem ligava-se a um projeto político de favorecimento da “unidade da pátria”. Exemplo disso foi a permanência do debate sobre imigração para o Brasil até a década de 1930, período que Seyferth (1991, p. 165) identifica como o ponto alto da política de abasileiramento de estrangeiros. Ainda, segundo a autora, havia durante o “Estado Novo” forte repressão ao separatismo étnico nas colônias de estrangeiros no sul do Brasil (SEYFERTH, 1991, p. 71-73). Essa tendência da política governamental sintonizava-se com a orientação da Constituição de 1934, que estipulava a integração étnica como política de estado, em consonância com o ideal varguista de unidade do povo e da nação (GOMES, 2007, p. 51).

No que se refere à música popular urbana daquela década, Paranhos (2015, p. 60) observa a existência de uma orientação nacionalista nas canções de alguns sambistas cariocas. Segundo o autor, compositores como Noel Rosa e Orestes Barbosa, dentre outros, advogavam em seus versos a posição do samba como símbolo musical da identidade nacional frente às influências musicais norte-americanas promovidas pelo cinema e pelo rádio. Por seu turno, o regime varguista capitalizava com a promoção de apresentações públicas (em teatros ou em emissoras do rádio) de sambistas de sucesso tendentes ao nacionalismo musical (PARANHOS, 2008, p. 16-19). Ao lado do recorrente combate à figura do malandro tradicional, é provável que os agentes da ideologia estatal vissem com bons olhos o “nacionalismo espontâneo” de sambistas situados no ambiente da malandragem (PARANHOS, 2008, p. 19-22). O mesmo valia, por certo, para compositores folcloristas também interessados em enaltecer a identidade musical nacional e, por extensão, o mestiço como o tipo brasileiro característico.

A “música moderna” de Puget, de acordo com a versão dos jornalistas paraenses que contribuíam na promoção de sua carreira, caminharia também *pari passu* com as inovações artísticas dos modernistas dos anos 1930, pautadas na reconstituição erudita das matrizes culturais populares. Assim como Waldemar Henrique, Gentil Puget dedicou-se a musicar poemas de seus amigos escritores, como os trechos de “Alma e Ritmo da Raça”, de Bruno de Menezes, poema lançado em sua obra “Batuque”.

Essa canção, como outras semelhantes, foi classificada por Puget como “motivos do folclore negro”³¹. As canções desta seção de sua obra são, na maioria, em compasso binário, com andamento rápido (ou alegre, como registra Puget no primeiro compasso das partituras dessas canções) e com sugestões percussivas, embora piano e voz sejam os únicos recursos instrumentais. Os versos, em geral, destacam características

físicas do corpo da mulher negra, eloquentes na dança profana dos lundus e maxixes ou em batuques sagrados de rituais de terreiro de Santa Bárbara³² ou de candomblé. As referências à atmosfera musical e dançante dos terreiros afro são constantes nessas canções, bem como alusões aos mitos de origem dos orixás e às histórias da escravidão africana no Brasil. Outros casos, as composições descrevem o cenário alegre dos folguedos populares, especialmente cordões de boi-bumbá, festas de santos católicos e bailes de samba nos “sertões”.

As fontes que Puget empregou para a elaboração suas obras foram tanto a literatura disponível sobre folclore brasileiro como experiências informais de pesquisa. Lúcia Puget nos informou que sua mãe costumava falar sobre as perambulações de seu irmão músico pelos terreiros afrorreligiosos do subúrbio de Belém, às vezes por até três dias seguidos. Nessas ocasiões, segundo ela, Puget aprendia elementos de crenças religiosas e coletava motivos musicais que viriam a ser futuramente reformulados em suas composições.

Vale destacar que essa era uma prática de outros artistas e folcloristas da época em Belém. Mário de Andrade relata em sua obra “Música de Feitiçaria no Brasil” a visita de seu amigo belenense, o médico e folclorista Gastão Vieira, ao terreiro de Satiro Ferreira de Barros, no bairro da Pedreira, em julho de 1935. Na ocasião, Vieira assistiu, com a permissão do chefe de polícia do estado (tamanho era a atmosfera de repressão às religiões de matriz africana naquele período), a um ritual em louvor a Santa Bárbara (ANDRADE, 1963a, p. 232-233). A visita tinha como objetivo a produção de registros sobre elementos musicais do ritual do terreiro a serem encaminhados a Mário de Andrade, em São Paulo.

Além dos registros mais controlados, das pesquisas de campo folclóricas, Puget costumava coletar temas musicais de pregões de rua, de vendedores de frutas, ervas, doces, amoladores de tesoura, dentre outras. E de posse dessa “música espontânea”, originada “autenticamente na alma da raça”, Puget promovia uma recombinação, a partir de intercâmbios intelectuais com poetas e com outros músicos. É o caso das parcerias com os escritores Dalcídio Jurandir e De Campos Ribeiro, que contribuíram para acentuar a oralidade nas canções, os acordes apoiados nas palavras enunciadas claramente (BRITO, 2003, p. 131).

Afora a atividade composicional, os intercâmbios com pesquisadores do folclore brasileiro definiram também os compromissos políticos do artista. Em 1934, Puget participou do I Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freyre, em Recife. Tomou contato, então, com obras importantes sobre manifestações culturais negras brasileiras, como as de Nina Rodrigues, Manoel Querino, Arthur Ramos, Edison Carneiro, Gonçalves Fernandes, Jorge Amado, José Lins do Rego e Gilberto Freyre³³. O aprofundamento nessas leituras ajudou Puget a vincular-se a um círculo de artistas e intelectuais locais interessados em produzir estudos sobre as religiões negras na Amazônia (como Nunes Pereira e Emílio Albim) e comprometidos com os direitos civis da população negra (como Dalcídio Jurandir) (SALLES, 2005, p. 160).

Puget realizou apresentações no Teatro Amazonas em Manaus em 1934, e no Teatro da Paz em Belém em 1937³⁴, período em que intensificou suas visitas a terreiros

suburbanos de Belém. O músico costumava visitar, assim como Gastão Vieira, o terreiro de Pai Satiro Barros, apresentado por Puget como “herdeiro dos escravos africanos” em um texto de sua autoria publicado na revista *Dom Casmurro*, em 05 de outubro de 1940. O artigo intitulado “Donde veio meu pai de santo?” elogia o poder de seu babalorixá, que presidia em seu terreiro cultos de orixás e de encantados, estas últimas entidades típicas das crenças tradicionais populares amazônicas. A música dos rituais do terreiro de Satiro é definida por Puget, nesse artigo, como “enervante, preguiçosa, esquisita, subterrânea, confusa e tétrica”, mas que “vibra, se inflama, sobe e domina”.

O estranhamento do folclorista, ao indicar o exótico, denota os limites do ideal de miscigenação cultural alentado por intelectuais brasileiros, como aqueles que conheceu no congresso afro-brasileiro do Recife. É possível que, na visão do pesquisador, residisse nesses elementos estranhos e macabros a força sobrenatural que se manifesta com orixás e caboclos e que estaria na “alma da raça”, assim como nos demais sentidos emanados de sua canção.

Essa incursão afetiva e intelectual pelos terreiros conduziu Puget para o engajamento na defesa da liberdade religiosa para os cultos afro no Pará. Em virtude da repressão crescente do Estado Novo, terreiros e sacerdotes afrorreligiosos de vários estados brasileiros tornaram-se vítimas de perseguições policiais e de cerceamento de liberdade (CAMPOS, 2002/2003). Em novembro de 1938, Gentil Puget liderou um grupo de 25 intelectuais que apresentaram ao interventor federal no estado, José Malcher, um manifesto em defesa da liberdade de culto e do estudo das religiões africanas (SALLES, 1988, p. 135).

Desde o início do governo de José Malcher, em 1935, ocorreram os primeiros ataques promovidos pelo chefe de polícia do estado, Salvador Borborema, contra a livre prática religiosa nos terreiros paraenses. Ao mesmo tempo, nas páginas da imprensa se apresentaram manifestações a favor e contra a repressão policial (LEAL, 2011, 75-81). Acusações de perturbação ao sossego público, de criminalidade e de ofensas à moral foram expostas para sustentar a ação repressiva que viria a se agudizar com o advento do Estado Novo.

Os terreiros visados pela repressão localizavam-se em bairros do subúrbio como Pedreira, Jurunas, Umarizal e Guamá, até então locais de atração de folcloristas e de demais estudiosos interessados nas religiões de matriz africana. Os “batuques”, como também eram chamadas as manifestações rituais dessas religiões, tornaram-se alvos constantes de ações policiais. Por extensão, os líderes religiosos dos terreiros passaram a receber ameaças de prisão (LEAL, 2011, p. 83-94).

Por seu turno, o manifesto de 1938 pela liberdade religiosa tornou-se uma batalha tanto jurídica (com o recurso de *habeas corpus* preventivos aos sacerdotes ameaçados) quanto jornalística (batuques apresentados nos jornais como religião, como cultura e como objeto de estudo) (LEAL, 2011, p. 211). O grupo liderado por Puget organizou-se em torno desse compromisso político e intelectual. A defesa dos “negros vedados de possuir a religião que seus ancestrais haviam trazido da outra banda do mar”, no dizer de Puget³⁵, contribuiu para consolidar o tema das religiões afro como um campo de estudo do folclore amazônico, paraense.

Salles (2005, p. 161) informa que Puget esteve preso por um curto período em 1939, provavelmente em função de sua liderança no movimento pela liberdade religiosa. Talvez pelo mesmo motivo, também segundo Salles, Puget tenha sido afastado da função de produtor de programas do Rádio Clube. Entre 1939 e início de 1940, contou com a ajuda de políticos amigos seus (como do então vereador Abelardo Condurú) para fazer shows em Manaus e em Belém (SALLES, 2005, p. 161). Entrementes, ele se apresentava ao piano nos navios da classe Ita, da Companhia Nacional de Navegação Costeira, que fazia cabotagem pelo litoral brasileiro³⁶ (RIBEIRO, 2007).

Houve notícias no jornal “Folha do Norte” (23/04/1940 e 06/05/1940) de exibições musicais de Puget no programa “A Hora do Pará”, da estação de rádio da Polícia Civil, PYA-2. Nos programas de 29 de abril e de 6 de maio, ambos de 1940, Gentil Puget executou suas canções ao piano, intercaladas com números do conjunto regional “Gente Nossa” e peças instrumentais do violonista Tó Teixeira, músico oriundo do bairro do Umarizal.

Puget partiu naquele ano para a capital federal, sem concluir o curso de Medicina, seguindo os passos de outro ilustre conterrâneo, que já havia alcançado grande projeção no cenário musical carioca. Assim como Waldemar Henrique, Gentil Puget pretendia destacar-se como representante do folclore musical amazônico, como uma expressão “profundamente brasileira”³⁷. E, para isso, Puget buscou tornar-se também conhecedor de outras manifestações do folclore musical brasileiro. A viagem marítima para o Rio de Janeiro foi pontuada por rápidas incursões de pesquisa em estados do Nordeste, a partir do que Puget iniciou a construção de um considerável acervo de músicas folclóricas brasileiras (SALLES, 2005, 161).

A contradição evidente nesse quadro do mercado musical brasileiro é que o mesmo artista, cerceado pelas forças políticas do “Estado Novo” em sua manifestação política em defesa da liberdade religiosa, viria a encontrar espaço propício para a divulgação de sua obra (e de seus “motivos do folclore negro”) na capital federal. A ambiguidade ideológica do regime estado-novista relativa às artes, detectada por Moraes (2000, p. 65), era uma fórmula, na verdade, ambivalente. De um lado, praticava o autoritarismo e a repressão sobre práticas populares consideradas inferiores (a música e as religiões de negros e mulatos). De outro, estimulava a divulgação de estudos e de obras artísticas que promovessem o ideal da democracia racial e a monumentalização das artes populares (TRAVASSOS, 2000, p. 35).

Puget sabia da ambivalência constitutiva da ordem repressiva vigente no contexto político em que vivia. Não à toa a canção “Nega Dengosa”, apresentada em sua partitura como “batuque”, letra e música de Puget dos anos 1930, é entoada por um personagem que descreve um “baile sem licença no sítio dos Prequetéis” e que adverte o “doutô” ali presente da aproximação da polícia, dizendo “corre, doutô corre, que a polícia aí vem”.

Na trilha da invenção folclórica da música negra

Há muitos paralelismos entre as trajetórias de Waldemar Henrique e de Gentil Puget no que concerne à formação musical e à atuação artística nas décadas de 1920 e 1930. Essas equivalências apontam para constantes sociais formativas de criadores de canções de projeção folclórica, comprometidos com o espírito renovador modernista vigente no período. Por isso, os compositores aqui abordados assumiram, nesse contexto, o protagonismo na promoção de uma linguagem musical que viria a se propagar e ser reconhecida como representativa das lendas indígenas amazônicas, das crenças e dos costumes dos caboclos, bem como das expressões culturais do negro no norte do país.

Este artigo buscou revelar o pano de fundo da promoção intelectual e artística dessas obras, em seus componentes biográficos e contextuais, de modo a entender a invenção sócio-histórica de um campo de atuação/composição musical envolvido com o conhecimento do folclore negro brasileiro. Em Belém, nos anos 1920, essa foi uma possibilidade vislumbrada por jovens oriundos das camadas médias cujas famílias tinham afinidade com instrumentos musicais, principalmente o piano. O acesso à educação musical no lar ou no ambiente conservatorial tornava viável a revelação de jovens pianistas compositores, a despeito das resistências familiares quanto à dedicação de rapazes a um instrumento considerado mais apropriado às mulheres.

Deste ponto em diante, a vinculação aos círculos artísticos e intelectuais de sua época permitiria a orientação da atuação musical para o engajamento com temas populares. E, no caso dos anos 1920 e 1930, a inclinação de folcloristas para o estudo de manifestações artísticas e culturais populares, rurais, correspondia diretamente ao anseio, de grupos vanguardistas, de renovação e nacionalização das artes no Brasil. Daí a circulação de Waldemar, de Puget e de outros artistas seus contemporâneos por terreiros afrorreligiosos, festas de santo e apresentações de folguedos populares. Ao mesmo tempo, eles respiravam a multifacetada atmosfera musical da cidade, nas rodas boêmias de violão, nos saraus literomusicais, nos bares, nas salas de espera de cinemas, nos espetáculos de teatro de revistas, nos programas musicais de rádio, etc.

Mais do que respirar essa atmosfera, eles foram partícipes, ativos protagonistas desse cenário de produção e circulação musical urbana. E esse protagonismo se fez com a atuação de ambos pianistas na primeira emissora de rádio surgida no Pará, na composição musical para o teatro de revista e na promoção de espetáculos que destacavam canções com temas folclóricos, como rituais afro, pregões de rua, lendas indígenas, dentre outras. Deu-se ao mesmo tempo a guinada em direção aos temas folclóricos nas carreiras dos pianistas. Waldemar e Puget tornaram-se conhecidos efetivamente como compositores de toadas, cocos, carimbós, cirandas, batuques e pontos rituais, em detrimento de valsas e foxes, nos primeiros anos da década de 1930.

Marca importante da nova conjuntura política definida pela ascensão da aliança que conduziu Getúlio Vargas ao poder estatal, o espírito nacionalista manifestou-se, nos meios intelectuais, com a valorização dos estudos de folclore e com a promoção do projeto estatal de “interiorização do país” (LENHARO, 1986, p. 56). Compositores

folcloristas como Waldemar e Puget fizeram, na Amazônia, sua versão de interiorização do Brasil, ao promover temas musicais indígenas, rurais e negros em suas canções. Neste último tópico, por sinal, Waldemar Henrique denominou o segmento da sua obra dedicado a temas afrorreligiosos como “pontos rituais”. Por sua vez, Puget chamava seus batuques, toadas, sambas e carimbós de “motivos do folclore negro”.

Nos dois casos das composições voltadas para o folclore negro fez-se presente o eco da fábula das três raças (DaMATTA, 1987, p. 58-85), o negro e a cultura negra situados na escala hierárquica típica da sociedade brasileira, com seus contributos primitivos e exóticos. “Pontos rituais” e “motivos do folclore negro”, a despeito de sua riqueza estilística e estética atemporal, estão situados nesse contexto de produção artística. Há uma ambivalência constitutiva dessas obras, que podemos compreender pelo que Cavalcanti (2012, p. 305) chama de paradoxo do primitivismo. A separação entre o “eu civilizado” e o “outro primitivo”, por meio de um jogo de ausência e presença de qualidades culturais, assinala uma distância definitiva entre o mundo do intérprete do folclore regional e o dos personagens que compõem esse campo de estudo.

A ambivalência, a convivência entre dois mundos que se comunicam, que interagem, mas que estão separados hierarquicamente em termos raciais e culturais, é que explica a bem-sucedida recepção das canções de folclore negro de Waldemar e de Puget. O sucesso das composições se baseava na promoção desse encontro, ao serem transportados temas de terreiros afro (por exemplo) para ambientes de “grande arte” e, ao mesmo tempo, os revestirem de uma atmosfera musical intelectualizada. A adoção de roupagem musical diferente da realidade de onde provinha o influxo original da obra tornava-se passo fundamental, nesse caso, para o projeto de formalização erudita da canção folclórica, vertida em “música brasileira”. A naturalização dessa visão dicotômica ajudou a conformar, nas obras de artistas como Waldemar e Puget, um campo referencial comum promotor de uma versão paradigmática sobre a cultura negra musical amazônica.

Agradecimentos

O presente artigo contou, sem sua elaboração, com a efetiva participação da historiadora Ariel Silva Soares, que contou com Bolsa PIBIC da UFPA. Agradecemos ao CNPq pela concessão de Bolsa Produtividade.

Referências

- ALVARENGA, O. *Babassué*, discos FM. 39 a FM. 51. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1950.
- ANDRADE, M. de A. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1965 [1939].
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963a [1933].
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963b.
- BARROS, L. “Memória histórica do Instituto Estadual Carlos Gomes à época de sua reinauguração (1929-1986)” In: BARROS, L.; ADADE, A. M. (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes, 1895-1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.
- BARROS, L.; ADADE, A. M. *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes, 1895-1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.
- BARROS, M. F. *Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único projeto – a canção*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- BELÉM NOVA, n. 17, 28 de junho de 1924.
- BOURDIEU, P. “A ilusão biográfica” In: AMADO, J. ; FERREIRA, M. (Orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BRITO, M. L. *Uma leitura da música de Waldemar Henrique*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.
- _____. *Negritude no Pará: música e poesia na afirmação de uma raça*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CAMPOS, Z. Os Afro-Umbandistas e a resistência na ditadura do Estado Novo. *Sæculum*, nº 8/ 9 - jan./ dez. 2002/ 2003. Disponível em <http://www.okara.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/11280/6394>
- CAVALCANTI, M. L. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CLAVER FILHO, J. *Waldemar Henrique, o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- CONTIER, A. D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru-SP: EDUSC, 1998.

CORRÊA, A. T. *História, Cultura e Música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

COSTA, A. M. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 63, abril 2016, pp. 86-102.

CULTURA POLÍTICA, ano IV, n. 44, setembro de 1944.

DaMATTA, R. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DE CAMPOS RIBEIRO, J. S. *Gostosa Belém de Outrora*. 2 ed. Belém: Secult, 2005.

DIAS, R. M. *Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar Henrique e Mário de Andrade (1922-1937)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

DOM CASMURRO, 04 de janeiro de 1941.

_____, 05 de outubro de 1940.

_____, 28 de setembro de 1940.

ESTADO DO PARÁ (O), 09 de setembro de 1933.

_____, 27 de setembro de 1933.

_____. 30 de agosto de 1933.

FERNANDES, F. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, SP, 36: 141-158, 1994 (1946).

FIGUEIREDO, A. “O anti-herói e a cobra grande: fronteiras literárias do modernismo na Amazônia” In: FARES, J. (Org.). *Diversidade Cultural: temas e enfoques*. Belém: UNAMA, 2006.

_____. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

FOLHA DO NORTE, 06 de maio de 1940.

_____. 23 de abril de 1940.

GAUDÊNCIO, I. *Football Suburbano e Festivais Esportivos: lazer e sociabilidade nos clubes de subúrbio em Belém do Pará (1920-1952)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

GODINHO, S. *Waldemar Henrique, Só Deus sabe porquê*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

GOMES, A. de C. “Cultura política e cultura histórica no Estado Novo” In: ABREU, M.; SOIHET, R. e GONTIJO, R. (Orgs.). *Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GONZÁLES, J. P. *Da Música Folclórica à Música Mecânica. Uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GUAJARINA, ano 1, n. 6, maio de 1937.

HENRIQUE, W. *Canções*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2011.

HOMEM, F. Villa-Lobos e a educação musical no Brasil: subsídios para uma avaliação crítica. *Revista Modus – Ano VII / Nº 11 – Belo Horizonte – Novembro 2012 – p. 27-39*. Disponível em <http://www.uemg.br/openjournal/index.php/modus/article/viewFile/656/404>

KLAXON, n. 1, 15 de maio de 1922.

LEAL, L. A. *Nossos Intelectuais e os Chefes da Mandinga: repressão, engajamento e liberdade de culto na Amazônia (1937-1951)*. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LEMOS, R. S. *Gentil Puget: música na Amazônia e identidade nacional*. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

LENHARO, A. *Sacralização da Política*. Campinas-SP: Papyrus, 1986.

MORAES, J. G. V. E *Se você jurar, Pelo telefone, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?* *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 172-183, setembro/novembro 2010.

_____. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NORVELL, J. M. “A branca desconfortável das camadas médias brasileiras” In: REZENDE, C.; MAGGIE, Y. (Orgs.). *Raça como Retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

OLIVEIRA, E. V. *Modernidade e Integração na Amazônia: intelligentsia e broadcasting no entre guerras, 1923-1937*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

_____. Um monge medieval ou um gênio renascentista? Práticas e imagens de um desbravador do rádio na Amazônia. *Revista Sonora*, v. 4, n. 7, 2012. Disponível: www.sonora.iar.unicamp.br

ORTIZ, R. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PARANHOS, A. O Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (anos 1930/1940). *Opsis*, v. 8, n. 11, 2008. Disponível: https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9352#.W_a30-hKhaQ, DOI: <https://doi.org/10.5216/o.v8i11.9352>

_____. *Os Desafinados: sambas e bambas do "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios, CNPQ, Fapemig, 2015.

PEREIRA, J. C. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falângola, 1984.

REIS, M. *Entre poéticas e batuques: trajetórias de Bruno de Menezes*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Universidade da Amazônia, Belém, 2012.

RIBEIRO, C. *Henrique Laje e a Companhia Nacional de Navegação Costeira: a história da empresa e sua inserção social (1891-1942)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ROCHA, A. Bruno de Menezes. *Asas da Palavra*, Belém, UNAMA, n. 4, jun. 1996.

ROCHA, A. et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição: ensaios*. Belém: Cejup, 1994.

SALLES, V. A *Modinha no Grão-Pará*. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

_____. *O Negro na Formação da Sociedade Paraense*. Textos Reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *O Negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Brasília: Ministério da Cultura; Belém: Fundação Cultural do Pará, 1988.

_____. *Sociedades de Euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

SEMANA (A), 19 de fevereiro de 1921.

SEYFERTH, G. Os paradoxos da miscigenação. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 20, junho de 1991, pp. 165-185.

SILVA, A. V. "Os Cultos Afros do Pará" In: FONTES, E. (Org.). *Contando a História do Pará: diálogos entre história e antropologia*. Belém: E. Motion, 2002.

SILVA, E. S. *A Presença da Cultura Afro-Brasileira na Música de Waldemar Henrique*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TATIT, L. *O Cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2004.

VIEIRA, L. B. “As condições de criação e funcionamento de um conservatório” In: BARROS, L.; ADADE, A. M. (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes, 1895-1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte e Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WAGNER, R. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Sec. Cult. Cienc. e Tec., 1977.

Notas

1 Sobre as narrativas acadêmicas do final dos anos 1920 que construíram uma versão acerca da formação histórica inter-racial brasileira, ver Norvell (2001, p. 248).

2 Atribuição espacial usual em Belém na primeira metade do século XX. O subúrbio era um qualificativo socioespacial, empregado para identificar bairros habitados pela população mais pobre da cidade e carentes de infraestrutura urbana. Em termos espaciais, poderiam ser bairros próximos ou distantes das áreas mais urbanizadas. Mas, em geral, estavam situados em áreas baixas, sujeitas a inundações ocasionadas pelas chuvas e/ou pelo efeito das marés. Ver Gaudêncio (2016).

3 No sentido identificado por Vilhena (1997) como expressões culturais concebidas historicamente por seus pesquisadores como pertencentes ao universo da oralidade.

4 Segundo Gonzáles (2012, p. 104), pautada no reconhecimento de folcloristas europeus e latino-americanos como tradição assentada na diferenciação entre “popular” e “erudito”.

5 Nomeadamente 1916, tricentenário da fundação de Belém; 1922, centenário da Independência do Brasil; 1923, centenário da adesão do Pará à Independência do Brasil.

6 A partir do século XIX, segundo Gonzáles (2012, p. 104), a concepção de música erudita emerge vinculada à criação de academias de música e de conservatórios na Europa e nas Américas.

7 Citações autorais artísticas assemelhadas a temas musicais folclóricos, elaboradas com esse propósito.

8 Citação oriunda de um discurso do escritor Alonso Rocha, proferido em 25 de março de 1993 na Academia Paraense de Letras. A academia comemorava, naquela data, o centenário de nascimento de Bruno de Menezes. O teor laudatório do pronunciamento deriva dessa circunstância.

9 Informação obtida em entrevista a nós concedida pela musicóloga e pianista Maria Lenora Menezes Brito, em 20 de novembro de 2015, nas dependências do Conservatório Carlos Gomes. Filha de Bruno de Menezes, Lenora Brito é autora de dois importantes trabalhos sobre Waldemar Henrique: um estudo sobre a produção musical do pianista em geral (BRITO, 1986) e uma dissertação de mestrado sobre o tema da negritude na obra de Waldemar e de outros seus contemporâneos (BRITO, 2003).

10 Como no caso de músicos como Ettore Bosio, Luigi Sarti, Enrico Bernardi e Luigi Smido, contratados para trabalhar nas bandas de música da polícia estadual e do corpo de bombeiros de Belém, bem como no Conservatório Carlos Gomes, em sua primeira fase de funcionamento. Ver Salles (1985).

11 Este livro do escritor João Carlos Pereira, intitulado “Encontro com Waldemar Henrique”, é uma coletânea de entrevistas realizadas com o músico sobre sua trajetória artística. Trata-se de um apanhado bastante completo e de primeira mão das memórias do compositor. As entrevistas ocorreram no início dos anos 1980, quando Waldemar Henrique estava próximo dos oitenta anos de idade.

12 Rancho ou reizado natalino típico de Belém, existente desde meados do século XIX. Caracteriza-se pela apresentação musical e performática em eventos públicos ou particulares, de um grupo coral feminino, ricamente vestido e adornado.

- 13** Como no caso da composição da trilha musical da revista teatral “A Casa da Viúva Costa”, de 1931, acompanhada de textos de Fernando Costa e de Antônio Tavernard. A peça era composta por 21 números, dentre canções, bailados e uma *ouverture* (CLAVER FILHO, 1978, p. 24) (SILVA, 2016, p. 98).
- 14** Assim chamada a emissora na época, no masculino, conforme registro em revistas e em jornais.
- 15** À exemplo de “Olhos Verdes” (1919), “Felicidade” (1923), “Candura” (1929), “Melhor Beijo” (1929), “Fiz da Vida uma Canção” (1930), “Há de acabar um dia o nosso amor” (1930), “Meu Amor” (1930), “Suave *Spleen*” (1930), “Louco de Amor” (1931), “Primavera” (1931), “Vaidade” (1931), “*Viens! Je n’attends que toi*” (1931), “Alcova Azul” (1932), “Boquinha Mimosa” (1932). Para detalhes sobre as canções como a composição das letras e edição da partitura ver Silva (2016, p. 97-98).
- 16** O programa do espetáculo ocorrido na Associação dos Artistas Brasileiros, no Rio de Janeiro, em 1944, descreve o tema da canção “Tem Pena da Nêga” como “motivo de macumba de Santa Bárbara, onde a negra embriagada é surrada numa roda de fanáticos” (DIAS, 2009, p. 84).
- 17** Disponíveis na Coleção Waldemar Henrique, no acervo do Museu da Imagem e do Som do Estado do Pará.
- 18** A musicóloga Lenora Brito fala sobre a característica parcialmente “popular” da música de Waldemar Henrique, como uma expressão híbrida nas canções, de elementos musicais com efeitos líricos reduzidos (como a preferência pela “voz branca”), com temas predominantes de projeção folclórica e combinados a convenções eruditas de composições pianísticas (entrevista realizada em 20 de novembro de 2015).
- 19** É o caso particularmente notório de obras literárias marcantes do movimento modernista como “Macunaima” (de 1928), de Mário de Andrade e “Cobra Norato” (de 1931), de Raul Bopp. Sobre isto ver Figueiredo (2006).
- 20** Este foi o ponto de partida da entrevista realizada com Lúcia Antônia Puget, sobrinha do compositor, bacharel em Direito, 64 anos de idade. A entrevista ocorreu como uma longa conversa na residência de Lúcia Puget, em 20 de abril de 2016. O relato apresentado teve um sentido de rememoração e de reconstrução afetiva de vínculos familiares antigos. As lembranças da entrevistada, reconstituídas no diálogo, foram, na maioria, herdadas das memórias de sua mãe, Nadir de Souza Puget, última irmã de Gentil por ordem de nascimento.
- 21** Diferentemente da obra de Waldemar Henrique, poucas composições de Puget foram publicadas em partitura ou gravadas em disco. Por isso, há muitas lacunas quanto à data exata de surgimento das canções. Neste texto, abordaremos as canções produzidas pelo autor nos anos 1930. Registros posteriores em partitura das canções aqui citadas estão disponíveis para consulta no Acervo Vicente Salles do Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém-PA.
- 22** Conforme relato pormenorizado em artigo publicado na revista “Dom Casmurro”, em 04 de janeiro de 1941, com o título: “Presépios e pastorinhas de minha infância”.
- 23** Dom Casmurro, 28 de setembro de 1940, “Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata”.
- 24** Acontecido no dia 3 de setembro de 1933, dezoito dias depois do espetáculo de despedida de Waldemar Henrique do Pará, que se deu em 15 de agosto de 1933 no Palace Theatre.
- 25** O Estado do Pará: 30 de agosto de 1933, “A Noite Brasileira de Gentil Puget, domingo próximo na Tuna”; 09 de setembro, “Gentil Puget e sua noite brasileira de arte, hoje na Tuna”; 12 de setembro de 1933, “Um artista que se projeta vencendo”; 27 de setembro de 1933, “Um legítimo valor da nossa música”.
- 26** A revista “Belém Nova”, plataforma de propagação das ideias da vanguarda literária paraense nos anos 1920, era ligada, por meio de seus jornalistas e editores, ao jornal “O Estado do Pará”, de propriedade de Antonio Chermont & Cia. Ltda. Ver Figueiredo (2012, p. 96).
- 27** O artigo de divulgação do espetáculo, de “O Estado do Pará”, do dia 09 de setembro de 1933, destaca que o evento era dedicado ao Major Magalhães Barata (primeiro Interventor do Pará do regime varguista) e aos senhores Abelardo Condurú (Senador pelo Pará) e Antônio Faciola (músico do Conservatório Carlos Gomes e Prefeito de Belém).
- 28** O repertório do espetáculo foi discriminado no artigo “Gentil Puget e sua noite brasileira de arte, hoje na Tuna”, publicado em O Estado do Pará, de 09 de setembro de 1933.
- 29** O Estado do Pará, 27 de setembro de 1933, “Um legítimo valor da nossa música”.
- 30** Cultura Política, ano IV, n. 44, setembro de 1944, Gentil Puget: “Folclore Amazônico”.
- 31** Como no caso de músicas lançadas nos anos 1930, como “Banzo de Negro (Lamento Negro)” (com versos de Dalcídio Jurandir), “Meu Santo Chegou (Xangô)” (letra e música de Puget), “Nega Dengosa” (letra e música de Puget), “Senhora rainha do mar” (letra e música de Puget).

- 32** Termo local empregado para definir terreiros de mina-nagô paraenses com origem na mina maranhense. Sobre isso ver Alvarenga (1950) e Silva (2002).
- 33** “Dom Casmurro”, 28 de setembro de 1940, “Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata”.
- 34** Guajarina, ano 1, n.6, maio de 1937 – Texto de Gentil Puget - Movimento Artístico – Temporada artística da Instrução Artística do Brasil, no Pará.
- 35** Dom Casmurro, 28 de setembro de 1940, “Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata”.A disputa entre a repressão e os defensores da liberdade religiosa arrastou-se até 1948, quando um dos signatários do manifesto, o advogado Paulo Eleutério Filho, assumiu a chefia da polícia estadual.
- 36** Informação obtida na entrevista com Lúcia Puget, em 20/04/2016.
- 37** Caracterização do folclore amazônico feita por Puget em “Dom Casmurro”, 28 de setembro de 1940, “Sob o signo de D. Sancha, coberta de ouro e prata”.

Antonio Maurício Dias da COSTA. Professor Associado I da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, ambas da UFPA - Campus do Guamá. Rua Augusto Corrêa, 1 - Guamá, CEP 66075-110 Belém - PA.

Pesquisa financiada pelo CNPq (Bolsa Produtividade).

Recebido em: 04/06/2017

Aprovado em: 06/03/2018