

## Waldemar Henrique e Gentil Puget: “Folk-lore” amazônico e modernismo musical

Edilson Mateus Costa da Silva

### Resumo

*O presente texto discute os aspectos referentes ao debate folclorista no âmbito do modernismo brasileiro e os aspectos regionais. Neste caso será abordada a relação entre as concepções de modernismo musical elaborada por Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos e como estiveram presentes em uma vertente amazônica. Para este objetivo nos deteremos na reflexão e análise das representações sobre as obras dos artistas paraenses Waldemar Henrique e de Gentil Puget. As estilizações folclóricas compostas e popularizadas por esses artistas foram importantes para as representações sobre a Amazônia. Não podemos desconsiderar a presença de Waldemar Henrique e Gentil Puget em meios de comunicação como o rádio, em apresentações em diferentes estados brasileiros ou no diálogo com outros folcloristas, a quem se revelavam fontes para suas representações, ou mesmo informantes. Foram significativos para a configuração do imaginário sobre a Amazônia e, conseqüentemente, sobre o Brasil.*

### Abstract

*This text discusses the aspects related to the folklorist debate within the scope of Brazilian modernism and the regional aspects. In this case, the relationship between the conceptions of musical modernism developed by Mário de Andrade and Heitor Villa-Lobos and how they were present in an Amazonian perspective will be addressed. For this purpose, we will focus on the reflection and analysis of representations about the works of Pará artists Waldemar Henrique and Gentil Puget. The folkloric stylizations composed and popularized by these artists were important for representations about the Amazon. We cannot disregard the presence of Waldemar Henrique and Gentil Puget in media such as the radio, in presentations in different Brazilian states or in dialogue with other folklorists, who were revealed to be sources for their representations, or even informants. They were significant for the configuration of the imaginary about the Amazon and, consequently, about Brazil.*

Este texto tem como objetivo discutir questões relativas ao folclore amazônico brasileiro, mais especificamente ao âmbito musical. Será tratada a concepção modernista e como ela incide nas perspectivas do Norte do Brasil das décadas de 1930 e 1940. Para uma análise dessa proposta a abordagem se concentrará nos compositores Waldemar Henrique e Gentil Puget, ambos nascidos em Belém do Pará. Estes artistas estiveram envolvidos diretamente com o modernismo musical dialogando com os principais nomes do movimento como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, e foram responsáveis por elaborar uma feição musical que expressasse as particulares regionais amazônicas, que seriam capazes de expressar o “Brasil Profundo” e, conseqüentemente, a nacionalidade. Em grande medida, estes artistas foram incentivados pelos debates em voga nessas décadas e tomaram como referência seus conceitos centrais.

Neste sentido, o artigo aborda o conceito de modernismo musical e sua perspectiva nacionalista para refletir sobre como essa noção desembocou em um olhar regionalista amazônico capaz de colaborar para a emergência de uma “alma” brasileira. Em seguida analisarei as trajetórias dos artistas paraenses citados e como eles foram inseridos no movimento.

### **Modernismo musical**

Segundo Arnaldo Contier, Mário de Andrade teria afirmado que a música nacional deveria aglutinar a “matéria-prima” de criação do “povo” na inspiração dos compositores. Toda composição só poderia revelar o Brasil a partir de pesquisas a respeito da sua profundidade, que se revela nas produções de cunho espontâneo realizadas nas comunidades do interior do país. Portanto, somente através da música folclórica era compreendida a “essência do povo brasileiro” (Contier, 2004).

Porém, é necessário afirmar que não era verificada nessa produção espontânea do povo o viés artístico, mas sim a manifestação do “primitivo”, do “rústico”. Somente a música erudita possuía *status* de arte (Andrade, 1972). Nesse sentido, o compositor de vertente erudita se configurava como revelador do nacional a partir das temáticas folclóricas. Por outro lado, Mário de Andrade criticava compositores como Villa-Lobos que, embora ressaltasse sua qualidade artística, se configurava como um “indigenista”, pois verificava no elemento étnico “índio” a única fonte da nacionalidade brasileira (Andrade, 2013). Para Mário de Andrade a compreensão do nacional deveria ser direcionada ao caráter miscigenado da formação racial brasileira. A essência da nacionalidade deveria ser apropriada pela observação da mestiçagem, pela síntese das raças formadoras. Sendo assim,

o elemento negro não poderia ser desconsiderado, além de ser definitivo para a compreensão da formação rítmica brasileira (Andrade, 1972).

Para Mário de Andrade o popular e o folclórico eram sinônimos, sendo encontrados no “Brasil profundo”, preferencialmente no ambiente rural. Considerava a música executada nos ambientes urbanos como “popularescas”, ou destituída dos valores das temáticas do populário. O “popularesco” era entendido como uma vertente vulgar e “contaminada” pela indústria cultural e seus valores mercantis. Essas considerações sobre a música popular refletiam as visões dos intelectuais envolvidos com a pesquisa nacional que a relegaram ao esquecimento no âmbito das pesquisas acerca do folclore e da cultura (ibid).

Nesse sentido, o papel dos folcloristas e/ou dos estudos do folclore consistia em fornecer materiais e reflexões aos compositores eruditos que tinham como objetivo revelar a “brasilidade” e a “identidade cultural e nacional” (Contier, 2004). Nas palavras de Mário de Andrade: “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, implicando em dizer que “o artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Andrade, 1972, p.2).

O folclore também deveria ser reconhecido nos seus lugares de origem, no *locus* original. Somente no seio da comunidade se revelaria a essência popular e nacional. E nesse âmbito, a música ganhou no modernismo folclorista um caráter especial por ser considerada uma expressão “das mais diversas falas populares antropofagicamente internalizadas no ‘povo brasileiro’, visto como a síntese de todas as etnias e nacionalidades” (Contier, 2004, p.154).

A partir dessa perspectiva Mário de Andrade encabeçou pesquisas folclóricas com o intuito de realizar as coletas da matéria-prima da arte popular e nacional. Em 1935, quando era diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo criou a Discoteca Pública Municipal e, posteriormente a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936). No âmbito dessas instituições foram realizadas as chamadas Missões de Pesquisas Folclóricas, com o objetivo de realizar levantamentos, entre outras coisas, sobre o folclore musical brasileiro das regiões mais “afastadas” do Brasil: Nordeste e Norte. Esse projeto foi desenvolvido a partir das impressões de Mário de Andrade ao realizar expedições por essas regiões na década de 1920, chegando a Belém em 1927 (Andrade, 2015a). Nessa ocasião, o intelectual visitou terreiros de religiões afro-brasileiras e entrou em contato com expressões musicais do folclore local, o que despertou interesse em pesquisas com maiores amplitudes e que estabelecessem registros documentais (Andrade, 2015b).

Heitor Villa-Lobos tem sido considerado por grande parte dos estudiosos da história da música no Brasil como um dos expoentes do modernismo neste âmbito artístico, inserindo os valores de um nacionalismo musical a partir da inclusão dos temas folclóricos, devido à sua projeção nesse período. Para Mário de Andrade ele foi o primeiro artista a revelar a “essência” do povo brasileiro na sua arte musical. Villa-Lobos serviu de modelo composicional para inúmeros compositores, em especial os analisados neste artigo, e dialogou com os debates em voga acerca do folclore. Há um alinhamento entre a obra de Mário de Andrade e a dele, sendo inclusive localizada na impressão do folclórico como “primitivo”, uma matéria-prima a serviço do compositor erudito, o pretense “verdadeiro” artista (Contier, 2004). Não podemos também deixar de esclarecer que, segundo Vinícius Mariano de Carvalho (2013), outros compositores já estavam elaborando trabalhos objetivando a construção de uma nacionalidade musical desde o século XIX. Assim como, as perspectivas românticas na música já manifestavam a premissa de um nacionalismo musical anterior às composições de Heitor Villa-Lobos, seja no Brasil ou na Europa.

No contexto brasileiro, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos compartilhavam e representavam uma concepção “paternalista-folclorista”. Ou seja, o folclore era não somente a matéria-prima do compositor patriota, mas também poderia ser uma ferramenta adequada aos espaços educacionais. Nesse viés, a música folclórica virou alvo das políticas públicas visando a oficialização da sua inclusão no currículo escolar (Tatit, 2004). Em especial, Villa-Lobos estivera envolvido com a idealização do canto orfeônico como prática escolar, sendo regularizado por meio da lei 19.890/31 e do decreto 9494/46, o que tornou obrigatório o ensino da música no 1º grau e o canto orfeônico como abordagem de repertório de caráter nacional brasileiro, de temáticas folclóricas (Villa-Lobos, 2010).

Villa-Lobos, assim como Mário de Andrade, também viajou à Amazônia imbuído de uma curiosidade artística e intelectual envolvendo o caráter exótico da região, buscando nesses recantos distantes do centro político-econômico brasileiro compreender o “Brasil Profundo”. A Amazônia figurou como um espaço “primitivo”, onde a alma brasileira poderia ser observada em estado bruto. Vicente Salles, ao tratar do impulso que mobilizou intelectuais como Mário de Andrade e Villa-Lobos para viajarem até a região Norte, afirmou que:

Viajar pelo país resultou, para Mário de Andrade, o mesmo ansiosíssimo impulso que teria movido Heitor Villa-Lobos. Ambos pretendiam libertar-se dos padrões estéticos impostos ditatorialmente pela Europa. (...) 15 anos antes de Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos decidiu tornar-se aprendiz de turista dentro de seu próprio país (Salles, 1991, p.20).

Nesse sentido, em 1912 ele viajou para a Amazônia e permaneceu por volta de 8 meses na região, 2 meses em Belém e 6 meses em Manaus. Levou expectativas oriundas de um imaginário de exotismo. Essas percepções foram construídas pelo contato frequente, nas primeiras décadas do século XX, com músicos e compositores de outras regiões do país que circulavam nos meios de apresentações do choro no Rio de Janeiro, onde também estava presente. Segundo Vicente Salles foi essa convivência com os chorões em sua diversidade regional que proporcionou a “descoberta de um país musical, que se estendia para além do Rio de Janeiro” (Salles, 1991, p.18).

Esteve empenhado ao longo dos meses que permaneceu no Pará em estabelecer contato com o “Brasil Profundo”, que poderia revelar a região. Em depoimento de seu amigo Carlos Marinho Paula de Barros um fragmento das suas incursões ficou testemunhado:

Contou-nos (Villa-Lobos), que numa festa de colonos de uma fazenda no interior do Pará, festa de regozijo de caça, viu índios e caboclos que cantavam e dançavam músicas inteiramente diferentes, cujos acentos rítmicos, irregulares e pitorescos, nunca mais pôde esquecer (Barros apud Salles, 1991, p.31).

Em estudo do catálogo do artista, o folclorista Vicente Salles tomou como conclusão que foi o ano de 1912 bastante fecundo para sua obra, ou seja: “nessa longa viagem Heitor Villa-Lobos como que se dedicou à coleta de materiais, armazenando impressões, para uso posterior, o que indica uma feliz atitude de reflexo e não imediatismo da coleta” (Salles, 1991, p.36). Essa premissa se materializou em 1917 com 5 peças sinfônicas: o *Balé Amazonas*, *Uirapurú*, *Iara*, *Lobisomem* e *Saci-Pererê*. Para o pesquisador a sua viagem foi um divisor nas suas composições devido ao impacto que causou (Salles, 1991). Essa contextualização das viagens e das concepções que Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos possuíam sobre a Amazônia colabora com a compreensão dos diálogos tecidos entre eles e os sujeitos abordados neste artigo.

### **Waldemar Henrique e o modernismo musical**

Na seara da compreensão de música modernista trilhada por Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade, podemos apontar a expressão amazônica dessa vertente em artistas paraenses, entre eles Waldemar Henrique e Gentil Puget. Waldemar Henrique surgiu ao grande público em parceria com a cantora Mara (sua irmã). O maestro a acompanhava ao piano tendo suas composições interpretadas por ela na “Rádio Sociedade”, situada no Rio de Janeiro. Os dois chamaram atenção dos produtores dessa emissora (Pereira, 1985, p.41).

Essa apresentação na Rádio favoreceu o contato de Waldemar Henrique com figuras do modernismo musical como Radamés Gnattali, o que facilitou o seu "andamento na arte" (Henrique apud Pereira, 1985, p.42).

Waldemar Henrique conseguiu, por meio desses contatos, se estabelecer na então capital brasileira e passou a ser gravado por artistas da cidade. Pelas conexões conheceu, entre outros, o maestro Villa-Lobos. No começo de sua carreira foi extremamente bem-sucedido com a apresentação de suas canções na "Rádios Philips" e do Jornal do Brasil. Por razão dessas apresentações ocorreu um interesse da crítica musical nacional em torno da obra do maestro (Pereira, 1985, p.46).

Waldemar Henrique, ao refletir sobre a visão dos críticos musicais cariocas sobre sua obra e a interpretação de Mara, afirmou que "representávamos o folclore" e isso os tornou bastante requisitados para a noite da capital do país (Henrique apud Pereira, 1984, p.49). Por volta dos anos 1930 mudaram-se para São Paulo onde fizeram temporada de shows e entravam em contato com os modernistas paulistanos em 1935:

Fui a São Paulo, fizemos uma temporada esplêndida, conhecemos Mário de Andrade, conhecemos uma plêiade de artistas, pintores, pianistas, compositores. Conheci Camargo Guarnieri (...). Nossa temporada foi felicíssima por causa da proteção, digamos assim, do Menotti del Picchia, do Mário de Andrade e de outras pessoas que nos festejavam lá e nos asseguravam o sucesso (...) (Henrique apud Pereira, 1985, p.49)

Mário de Andrade tornou-se uma influência importante na adaptação da dupla, estabelecendo como mediador com todo o universo artístico que representavam. Mário de Andrade fez questão de introduzi-los aos modernistas, o que influenciou e incentivou a produção das composições de cunho temático folclórico. Sobre a relação entre eles:

Mário de Andrade nos levava pra casa do Lasar Segall, pra casa de Antonieta Rudge, pra casa de Menotti del Picchia, à casa de certos pintores, escultores (...). Nos levava à casa de Tarsila. Enfim, ele nos facultou um entrosamento social muito grande, e principalmente de artistas, porque ele era crítico de arte também e viva envolvido na arte (Henrique apud Pereira, 1985, p.49).

A aproximação com Villa-Lobos também se deu na seara das conexões travadas no Centro-Sul do país por meio das proximidades dos círculos modernistas. A prova do alinhamento com as tendências musicais está presente no comportamento do maestro ao conhecer Waldemar Henrique, afirmando:

Waldemar vem cá, como é que vai? Eu gosto muito de você e de Mara. Vem cá,



senta aqui (...). Eu tenho as tuas músicas aqui na gaveta, olha. Abriu a gaveta e começou a tirar: ‘Cobra grande’, ‘O Uirapuru’, ‘Foi boto, sinhá’, me lembro, que já estavam impressas (Henrique apud Pereira, 1985, p.51).

Waldemar passou ao aprofundamento do folclore amazônico a partir do contato com esses modernistas e, com o aval e as recomendações deles, também passou a realizar pesquisas em torno do folclore negro. Em especial, se voltou às observações dessas manifestações no Norte e no Nordeste durante suas ‘tourneés’ com Mara. Nesse intuito focou na coleta de xangô, de candomblés, etc. Dirigiu com esse objetivo à Bahia e lá recolheu “quantidade enorme de apontamentos, daqueles candomblés”, feita nos terreiros da região (Henrique apud Pereira, 1985, p.56).

O jornalista João Carlos Pereira ao tratar da canção *Tamba-Tajá* definiu-a como “perfeito retrato da alma da Amazônia” e dirigindo-se ao maestro o interrogou: “O senhor assimilou esta alma como só um amazônida de alma sensível poderia fazê-lo. Como é que o senhor amazonificou-se de tal maneira?” (Pereira, 1985, p.90). Essa canção foi pensada dessa forma por grande parte da crítica musical local, sendo definida como lenda reveladora do temário folclórico. Ela foi a que mais ganhou projeção nacional e internacional, sendo inclusive gravada por intérpretes estrangeiras. Em resposta ao jornalista, Waldemar Henrique afirmou que:

Eu andei estudando em mim a razão desta amazonificação de que você falou. E depois cheguei à conclusão seguinte: (...) eu tinha vivido um certo tempo afastado dela, então passei a amá-la profundamente. (...) se eu tivesse ficado em Portugal eu teria perdido completamente a consciência desta mataria, deste clima, deste ambiente misterioso, desta magia que é a Amazônia (Henrique apud Pereira, 1985, p.91).

Retomando a questão das lendas, como *Tamba-Tajá*, Waldemar Henrique fez considerações acerca de temáticas desenvolvidas em parceria com Antonio Tavernard, demonstrando também que havia um diálogo com o modernismo literário em Belém:

Conversamos sobre nossas lendas, ele achou interessante, e escreveu então – quando se tratou do boto, uma veracidade. Já não era lenda; parece que a gente conhecia até boto, filhos de boto – ‘Foi boto, sinhá’, um texto singelo, mas também muito saborosa, sobre a Amazônia. E, muito elogiada no Rio de Janeiro, de todas as minhas lendas é a que tem uma marca mais amazônica. (...) Logo depois, o próprio Tavernard preparou a letra para mim, pra ‘Matinta Perêra’ (...). Eu até tinha impressão que eu conhecia umas certas mulheres que eram Matinta Perêra; que à noite se transformavam em pássaros (Henrique apud Pereira, 1985, p.91).

Posteriormente, em diálogo com intelectuais passou a ter o temário folclórico cada vez mais como inspiração. A lenda do *Tamba-Tajá* foi sugerida pelo professor Mendes Pereira que o informou sobre o que narrava a lenda. Na seara da inspiração de origem indígena compôs Uirapuru, “um pássaro que tem um canto maravilhoso (...) a gente tem que dar força pra atrair amores, sorte, eu sabia” (Pereira, 1985, p.92). O mesmo afirma que as apresentações dessas letras foram realizadas em Belém sob conferência de cunho folclórico do professor Mendes Pereira, sendo que ocorreram apresentações de cunho lendário como a do *Japiim*, a da *Vitoria Régia*, de Joanita Machado. A inspiração de Waldemar Henrique nessa última o fez compor canção homônima.

Interessante notar que as relações entre Waldemar Henrique e os intelectuais folcloristas da Campanha de Defesa do Folclore eram bastante íntimas, a ponto de trocarem ideias acerca das composições do maestro pessoalmente. Um dado curioso levantado pelo maestro foi que Renato Almeida o incentivava a elevar o nível de erudição de suas obras, pois para ele, o maestro já tinha dado “as tônicas para ser um compositor especialista no lied brasileiro” e isso se devia ao fato de que o compositor, já tomado como modelo para o folclorista, realizou “canção dentro do padrão de ciências populares”, mas era necessária uma elevação ao erudito (Pereira, 1985, p.96).

Faltava essa “evolução” ao trabalho de Waldemar Henrique, pois o artista devia estar próximo do “povo” como tema, porém sem deixar de permanecer próximo ao academicismo na estética. Mas o compositor justificava sua condição de “meio-termo”, compondo o popular interpretado por eruditos e folclóricos, o que dava acesso à sua obra em programas restritos à “bela arte”. Por outro lado, entendia sua obra como “sabor bem folclórico, bem popular” por esse entrelugar composicional. O porquê da negação aos conselhos de Renato Almeida se revelava na perspectiva de que o maestro considerava suas canções próximas do “contato com o povo”, nesse sentido afirmava: “eu sempre achei que o povo era muito importante; eu achava que fazer composição tipicamente eruditas eu não lograva o interesse popular” (Henrique apud Pereira, 1985, p.96).

Para Waldemar Henrique a música popular do Pará era feita nos espaços boêmios, nas modinhas, e o predomínio desse tipo de manifestação para ele se concentrava na música de “boi-bumbá” e no “bumbá dos pássaros” (Henrique apud Pereira, 1985, p.109). Pois, eram composições sem “preocupação folclórica, sem preocupação de autor”. A música popular também estava nos carnavais, inclusive com músicas do maestro.

Waldemar Henrique afirmou que ele buscava uma harmonia brasileira “dentro dessa fase que o Mário de Andrade, Villa-Lobos e outros me aconselhavam, a escrever uma expressão brasileira” (Henrique apud Pereira, 1985, p.109). E no seio dessas influências



relembrava os conselhos dados por Mário de Andrade de que a canção deveria ser cantada, não deixando que a “pianística” sobressaísse. Além disso, Villa-Lobos também o influenciou com a máxima a ele dirigida de que “a gente não deve harmonizar um tema folclórico; a gente deve o ambientar harmonicamente”. Explica que com base nas premissas reveladas em conversas com esses intelectuais da música modernista sem intuito era de:

Procurar que aquele tema folclórico fosse, não como uma harmonização qualquer adaptável àquela melodia, e sim como alguma coisa que a ambientasse, fosse um ritmo dum ponto ritual, fosse uma canção de canoeiro, fosse um acalanto; enfim, que a cantiga folclórica, seja dançada como carimbó ou qualquer coisa, tivesse dentro da sua ambientação harmônica, todas as características daquela situação. Portanto, não era só harmonizar e sim ambientar (Henrique apud Pereira, 1985, p.109).

José Ramos Tinhorão (1972) reiterou essa noção de que o nacionalismo musical desenvolvido na seara da semana de 1922 incentivou inúmeros compositores novos a enveredarem por sua influência. Para o autor, os compositores da estirpe de Waldemar Henrique, do paulista Pedro Tupinambá e do carioca Henrique Vogeler, por assumirem essa tendência acabaram tendo um tipo de canção “capaz de situar-se na fronteira entre o clássico e o popular”. Devido a essa característica passou a interessar cantores do âmbito erudito e do popular. Esse fato também proporcionou a amplitude da obra de compositores desse tipo, ocupando espaço em recitais e espetáculos eruditos, assim como de ambientes mais populares, como nos blocos carnavalescos.

Outro aspecto da obra de Waldemar Henrique foi a formação de obras enquadradas em séries. Para os interesses específicos aqui desenvolvidos chama atenção a série, já levantada anteriormente, denominada de *Lendas Amazônicas* que contém as músicas *Foi boto sinhá, Cobra Grande, Tamba-Tajá, Matinta Perêra, Uirapuru, Curupira, Manha-nungara, Nayá, Japiym, Pahy-Tuna e Uiara*. Outra que ressalta um certo regionalismo é a série *Canções Amazônicas*, que engloba as composições *A lenda da Vitória-Régia, Cabocla malvada, Noite de São João, Canção do Siriry, Canção dos remadores, Rolinha, Valsinha do Marajó, Nega dengosa, Farinhada, Morena, Juriti, Senhora D. Sancha, Caetano D’Angola, Carimbó*, etc. Além dessas, também realizou as séries *Danças Dramáticas regionais* e de *Cenas Amazônicas*.

Há também outras séries, para além da perspectiva regionalista, inclusive no tocante às temáticas folclóricas. Como dito anteriormente, Waldemar Henrique empreendeu pesquisas etnográficas pelo Nordeste buscando incorporar referências das manifestações afro-brasileiras em suas obras. A partir dessa jornada elaborou a série *Folclore Negro*, em

geral composições mesclando os rituais do Candomblé com as práticas cotidianas das populações negras.

Compôs também a partir de motivos folclóricos de outros Estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, etc.; assim como a partir do folclore português. Essas práticas não destoavam da visão modernista de música na qual o compositor não deve ser provinciano, ao mesmo tempo que devia cantar seu lugar de origem, devendo pensar como como brasileiro e compartilhador das regionalidades existentes no território nacional. Nessa perspectiva, somente a compreensão ampla das manifestações musicais folclóricas existentes nas mais variadas regiões é que poderia revelar a síntese brasileira.

Um estudo dessas séries também revela dois aspectos interessantes. Primeiro, demonstra que o maestro era um entusiasta, assim como os supracitados modernistas, da valorização da origem afro-brasileira. Nesse sentido, foi importante na incorporação desse manancial folclórico no âmbito nacional. A configuração da valorização da presença negra teve como fortes colaboradores os estudiosos e os compositores folcloristas que foram obtendo prestígio e espaço nas mídias e perante à opinião pública.

Outro ponto aparentemente contraditório foi o fato de que, ao considerar a “ambientação” temática de suas séries de cunho amazônico, não realizou a mesma pesquisa das religiões afro-brasileiras em Belém. A descendência indígena teve um papel predominante e marcante na divulgação de suas temáticas folclóricas. Isso se confirma se levarmos em consideração a afirmativa de Claver Filho, ao ressaltar que “dentre essas séries, a mais famosa e melhor definida é a das lendas amazônicas” (Filho, 1978, p.84). Essas obras de séries amazônicas que projetaram Waldemar Henrique ao sucesso nacional e internacional. Por outro lado, o negro ocupou um importante espaço nas outras séries regionais. O destaque para as manifestações musicais de cunho negro residiu nas inspirações do boi-bumbá.

Sobre a questão de Waldemar Henrique como artista folclórico, Claver Filho (1978, p.90) questionou taxativamente, dizendo que diversos grupos e instituições cometeram um erro de assim o definir, pois para ele o folclore era toda a obra em que o autor fosse desconhecido ou inexistente. Segundo ele, a aproximação do maestro com o folclore causou esse mal-entendido. Mas, de qualquer forma os compositores de influência modernista jamais se viram como o “folclore”, mas como inspirados pela “essência” do “povo” no seu *locus* mais “primitivo”, por isso revelador de um plano mais amplo de nacionalismo. Essa visão conservava uma alteridade perante os agentes praticantes das manifestações do fenômeno folclórico, portanto, o outro continha o popular e não o compositor que observa essas expressões e a partir daí “lapidava” essa matéria-prima.

Em correspondência do maestro Waldemar Henrique com um de seus amigos, Theodoro Brazão, ele expressou a definição em torno do folclórico em sua obra. Vangloriando-se do sucesso alcançado no ano de 1934, afirmava com orgulho da acolhida nacional e internacional de suas músicas, que aplaudiam e solicitavam a presença do artista e sua obra definida por ele como “folclórica”. Mais à frente, explicando o referido termo, também fez referência às revistas internacionais especializadas nos estudos de Folclore que o apontavam como “um dos mais profundos e inspirados estilizadores da região amazônica” (Henrique, 1984, p.191).

Segundo Vicente Salles a obra de Waldemar Henrique foi “a primeira manifestação de forte cunho regional nortista que se impôs no Rio de Janeiro, na era getulista, cheia de apelos populistas e o desbragado regionalismo (Salles, 1996, p.13). E nesses anos 1930, o autor considerou a música desse período como de “caráter brasileiro mais acentuado”. O fato do pioneirismo torna, para os propósitos deste texto, extremamente relevante compreender a obra de Waldemar Henrique e como o folclore amazônico passou a ser conhecido do grande público a partir de suas estilizações.

Waldemar Henrique não se via como folclorista, pois acreditava que essa definição se referia ao intelectual de “erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história” (Henrique, 1984, p.60). Define seu interesse pelo folclore fundamentado em suas experiências com as manifestações encontradas na capital paraense: “Estou perto do folclore apenas porque desde criança acostumaram-me a gostar dos folguedos juninos, dos pastoris natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás (...), vivia-se (...) folcloricamente (...)” (Henrique, 1984, p.61).

Nesse entre lugar reside a prática de estilização do folclore, no sentido de que “mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor música folclórica”. A sua prática consiste em elaborar não a reprodução do popular, mas criar um “folclore imaginário, que parece que é mas não é”, portanto se configurava pela aproximação e diferenciação com o “povo” (Henrique, 1984, p.61). Waldemar Henrique expressava na estilização do folclore amazônico a alteridade e o pertencimento do sentido regional sincronicamente. A aproximação se dava pela inclusão dos “ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais da criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas”. A visão do outro se revelava na identificação de um ente externo ao compositor “artístico”/erudito que não criava na espontaneidade.

Por não se considerar um intelectual folclorista, ele entendia sua obra como “intuitiva”, ainda que nessa alteridade presente na composição modernista. Nela, o maestro

incluiu-se, em relação a definição de “povo”, que considerava “Sempre, (...) um grande criador, ingênuo e inconsciente, cuja arte rudimentar e interessada não é mais do que a expressão direta das suas rudes alegrias e tristezas” (Henrique, 1984, p.63).

### Gentil Puget e o “Folk-lore estilizado”

Outro importante compositor que trilhou pela seara de obras amazônicas modernistas foi Gentil Puget. Este foi caracterizado ao longo de sua carreira como um compositor “folclorista” que elaborava “estylizações” a partir de “costumes, scenas, festas, lendas e paisagens da Amazônia (O Malho, 1935, p.7). Isso significava dizer que o compositor estava atrelado aos ideais de composição modernistas, nas quais deveria estabelecer pesquisas do folclore e incorporar a elas a erudição artística. O papel do artista autor era o de criar esteticamente sobre os temas do povo, já que os mesmos não realizavam uma expressão artística, embora resguardassem a essência popular da nação. Na imprensa carioca ele foi tomado em 1935 como um artista recebido entusiasticamente pelo público de “bom gosto”:

Os costumes, scenas, festas, lendas e paisagens da Amazônia representam óptimo material literário a ser utilizado pela música. Não é um gênero de fácil popularização entre as camadas inferiores. Mas a elite, uma elite formada não só dos que entendem Wagner, recebem com interesse as stylizações de Waldemar Henrique (O Malho, 1935, p.7).

Em outras matérias Gentil Puget surgiu como compositor de “trabalhos folclóricos”, e “compositor admirável e brilhante jornalista”. Outro ponto importante é que a rádio paraense P.R.C.5 também era considerada como um espaço de fomento a essa prática artística, destacando artistas e intérpretes do gênero em questão, como as irmãs Adalcinda e Celeste Camarão. Sobre a primeira, afirmou Gentil Puget que ela era “um nome já vitorioso entre nós como intérprete do ‘folk-lore’ amazônico(...).” Além disso, definiu as características necessárias aos intérpretes de “folk-lore” amazônico, ao delinear o perfil de Adalcinda Camarão:

Simples e graciosa, sentindo como ninguém toda a emotividade que anda no rhythmo dolente de nossas canções populares, ninguém melhor do que ella para colorir cada um de nossos motivos que vae da ingenuidade de um acalanto à dolência festiva de uma toada de bumba-meu-boi, traduzindo assim todo bizarrismo profundo que resomma na alma cabocla de um povo como o nosso (...)  
(O Malho, 1936, p.8).

A rádio P.R.C.5 era nos anos 1930 um importante canal irradiador de “músicas do folk-lore amazônico”. Sendo que Gentil Puget dirigia e editava os materiais a serem apresentados pelos intérpretes locais. Através desse veículo conheceu-se no Pará elementos do folclore musical local, em especial a obra do referido compositor interpretada pelas irmãs Camarão. No período de 1937 a 1940 o compositor realizou recitais de suas obras na capital paraense, sempre “aplaudidas pela elite social e artística de Belém”. Gentil Puget foi incluído nas atividades musicais do “Departamento de Instrução Artística do Pará”, que era uma instituição criada para fomentar a arte musical paraense. Evidente que possuía um teor elitista e erudito. Mesmo que houvesse temáticas folclóricas, Puget era visto como um artista erudito, na verdade o conceito de música estava necessariamente atrelado às formações técnicas de musicalidade erudita (*O Malho*, 1938a).

Interessante notar que Gentil Puget surgiu no final dos anos 1930 como um artista que poderia dar continuidade à geração que se dedicou ao “folk-lore”. Nesse aspecto, o compositor paraense surgiu como um aditivo dos trabalhos de Waldemar Henrique, no tocante aos compositores amazônicos “folk-loristas”:

São poucos os bons intérpretes e autores que se dedicaram ao folk-lore. Hekel Tavares, E. Coelho, Waldemar Henrique (...). É este o ‘team’ mais conhecido. (...) Ella [Dilú Mello], juntamente com José C. Burle, Gentil Puget, H. Porto outros poderão dar um novo alento a esse gênero (*O Malho*, 1938b, p.6).

Gentil Puget foi galgando nos anos 1930 uma posição de prestígio nacional como representante da “estylização do folk-lore”. A imprensa nacional, e em especial a carioca, realizou uma cobertura da sua trajetória como divulgador do folclore musical do Norte. Essa perspectiva foi intensificada com sua ida ao Rio de Janeiro para compor os cargos de diretorias de programas da Rádio MEC voltados para o gênero. Porém, mesmo em Belém já era um reconhecido músico e estudioso do “povo”. Quando recebido em 1940 na capital do Brasil foi aclamado como “um compositor folklorico nortista (...). Gentil Puget veio de Belém com invejável bagagem literária (...)” (*O Malho*, 1941a, p.48).

Em outros momentos foi reiterada a sua característica de pesquisador voltado ao universo afro-brasileiro em suas composições. No periódico carioca *O Malho*, um colunista desabafou acerca da falta de valorização ao artista paraense: “Por que não se aproveita o talento de Gentil Puget, o forte musicista paraense, cheio de motivos raciais, dos mais impressionantes no rádio” (*O Malho*, 1941b, p.48). A sua turnê no Rio de Janeiro em 1946 trouxe elogios entusiasmados e revelou uma visão étnica do que deveria existir na Amazônia. A opinião pública observava em Gentil Puget um compositor de motivos raciais, atribuídos à sua origem. Como no texto da matéria do mesmo periódico em que foi

afirmado: “Gentil Puget trouxe para o Rio a maravilha dos cantos ameríndios a beleza pura dos veios de poesia da raça, do povo”. O compositor e pianista paraense era tomado não só como músico, mas como “folclorista” paraense. Essa marca teve relação também com sua atuação como estudioso das questões do populário amazônico, escrevendo artigos e ministrando cursos em instituições pelo Brasil.

Em Manaus o artista realizou apresentações de recitais de suas obras acompanhado das referidas irmãs Camarão. Celeste era tida como “exímia intérprete do samba amazônico”, assim como era a artista que estrelava o espetáculo na ótica amazonense e Puget a acompanhava (*Jornal do Comércio*, 1940a). Em outras matérias foi anunciado o recital da “folclorista Patrícia Celeste Camarão que terá por coadjuvante o distinto musicista Gentil Puget”. Mas, em aspecto geral, a obra dele foi muito bem aceita pelos públicos do Norte e Nordeste do Brasil durante as décadas de 1930 e 1940 (*Jornal do Comércio*, 1940b).

Gentil Puget foi entrevistado pelo periódico *O carioca* em 1939 (Mesquita, 1939). Entre outras coisas levantadas, estava a caracterização de sua obra como um tipo “meio caboclo”, por isso também “desconfiado” e “preguiçoso”. Ao mesmo tempo, o colunista Custódio Mesquita elogiou o trabalho de estilização do artista, pois após ouvir a execução de “Boi-bumbá” de Puget afirmou: “desfila em minha imaginação o festejo do ‘boi-bumbá’ (...) que Gentil Puget com tanto gosto e tanta verdade estilizou” (Mesquita, 1939, p.34)

Ao mesmo tempo em que havia uma repercussão de Gentil Puget como compositor de origem afro-brasileira, também eram caracterizadas suas obras “Tacacá” e “Assaí” como “motivos do folclore indígena” (*O carioca*, 1941a, p. 45). Em outra matéria da revista *O carioca* (1941), o compositor paraense afirmou que a sua compreensão acerca da musicalidade de origem negra derivou de suas viagens e experiências diretas com os espaços de práticas dessas lúdicas tradicionais. Segundo ele: “Viajei. Frequentei ‘terreiros’ de macumba, observei os usos e costumes, dos Estados brasileiros, afim de reunir um material sólido, para as minhas novas composições” (Puget apud Câmara, 1941b, p. 38).

Os lugares de festejos populares, como os “terreiros”, eram tomados pelos compositores amazônicos e os folcloristas do período como *locus* privilegiado de manifestação do folclore. As observações da musicalidade desenvolvidas nesses ambientes se configuraram como importantes matérias-primas. O termo “terreiro” também se confundia com “carimbó”, “batuque”, “samba”, etc. Já recorrentes no séc. XIX, portanto, essa denominação era genérica da expressão popular de matriz afro-brasileira.

Gentil Puget comungava dos ideais de “Brasil profundo” já descritos anteriormente em Mário de Andrade. A Amazônia ganhou nesse sentido o status de última fronteira, onde se encontrava a última essência do povo brasileiro. Ele considerava que existia “uma



expressão diferente (...) no folclore amazônico (...). Estudei-o suficiente para chegar a conclusão de que a legítima musicalidade brasileira se encontra naqueles ritmos estranhos”. Portanto, acreditava que o exotismo amazônico, e a sua distância do olhar erudito e/ou escolarizado mais frequente do que no Sul e Sudeste do país, era capaz de revelar a nação e a sonoridade típicas brasileiras. Para ele era primordial compreender o estudo do negro nos rincões do interior. Com essa temática escreveu dois estudos abordando o folclore de matriz afro-brasileira: *Ritos e festas da Amazônia* e *Orixás e terreiros de Belém* (Câmara, 1941b, p.38).

Outro ponto importante na configuração da obra de Gentil Puget era o fato de ser tomado como um compositor brasileiro, não regionalista. Ainda em um modernismo musical, revelar e cantar a Amazônia possuía um caráter nacionalista, pois, revelava a rica diversidade das manifestações folclóricas das diferentes regiões, elucidando a “essência”/síntese do povo brasileiro. Em Belém, nos anos 1930, Puget já era tomado como um grande artista de “versos e rytmo largo, nacionalistas até na simplicidade que se revestem” e ao mesmo tempo já era um compositor de “toadas caboclas” (Câmara, 1941b, p.38). Os colonistas e críticos paraenses compreendiam-no como o novo talento que poderia figurar entre os grandes artistas nacionais, não fosse seu caráter simples e sua modéstia (Guilherme, 1933). Ao mesmo tempo era reiterada a sua condição de compositor dos “assuntos que significam as grandezas de sua terra” (Almeida, 1933). Ainda no início da década de 1930 estava atrelado ao que se executava nacionalmente e internacionalmente. Buscava demonstrar ao público local sua maestria na execução de sambas, fox-trotes e a regionalização do erudito e do popular. Nos meados dessa década e início dos anos 1940 sua obra ganhou uma apropriação do “folquêlore”, segundo ele através da necessidade de conhecer as manifestações populares (Puget apud Câmara, 1941, p.38). Para esse intuito, Puget passou a estudar a chamada “arte do povo”:

Era necessário saber o que era folquêlore. Enfiei-me pelas páginas a dentro de Melo Moraes Filho, Silvio Romero, João Ribeiro, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues (...), Mário de Andrade, Câmara Cascudo (...) até os nossos da terra, Coutinho de Oliveira, Ernesto Cruz, José Carvalho, Raimundo Moraes (...), Jorge Hurley, que muito tem concorrido para a divulgação do folquêlore amazônico (Puget apud Câmara, 1941, p.38).

Puget afirmou que seus recitais em Belém eram marcados por certo descrédito da elite que acreditava nos valores europeus da música. Segundo ele em recitais de cunho folclórico “era certa a vaia”, mas foi ganhando espaço a valorização da música com expressão popular. Havia os que consideravam “um atentado à verdadeira arte esse negócio de folquêlore”. Considerava que suas primeiras apresentações venceram as expectativas de

fracasso pela “resistência” dos valores europeizados, e o “sucesso o forçou a novas tentativas”. Sendo assim, passou a desenvolver no âmbito da Rádio Clube do Pará uma busca pela valorização do folclore amazônico musical:

Trabalhamos muito pelo folqulore daquelas bandas, tão esquecidas do resto do Brasil, como se não fosse lá que a alma do povo possuísse todo aquele grito de nacionalidade que possui! Lá, gente, é mais Brasil que aqui! Convençam-se, disso, sem bairrismos (Puget, 1940).

A imprensa carioca reiterava o desconhecimento, afirmando que a riqueza da obra de Puget derivava de “explorar um filão quase inatingido – o folclore do vale do Rio Amazonas”. Além de que “em matéria de música amazônica, o pouco que existe é devido a Waldemar Henriques”. A respeito do processo de pesquisa e coleta dos temas folclóricos de Puget:

Tendo viajado, profundamente, pelos rios e pelas cidades velhas daquelas bandas, trouxe um material completamente novo e recolhido à grande profundidade. Para acompanhá-lo teve de ir à Macapá, com a sua fortaleza mal assombrada e frequentar os velhos terreiros, hoje desertos, onde o negro dansava o Marabaixo, ainda com a nostalgia dos porões em que vinha para o cativo, e a pontos distantes (ibid).

Puget esteve atuante nos meios artísticos da então capital do Brasil em 1940. Sua obra passou a ser bastante conhecida pelos recitais e atuações nos programas da Rádio MEC como diretor dos de gênero folclórico como “Roteiro da Música Popular Brasileira” e “Lira do Povo” (*Correio da Manhã*, 1940, p.5). Chama atenção nos programas dos recitais realizados ao longo do país sempre a alcunha de folclorista amazônico e sua identificação com a negritude.

Em comemoração do 13 de maio de 1948 no Rio de Janeiro foi organizado um evento pelo Teatro Experimental do Negro e pela Convenção Nacional do Negro Brasileiro que tinha como foco mostras artísticas, palestras sobre estudos do negro e “problemas do negro contemporâneo”. Na ocasião ocorreu a estreia do “Quarteto Vocal Negro”, do Teatro do Negro, tendo como regente Gentil Puget. Além disso, interpretaram suas composições: *Lamento Negro*, *Lundu do séc. XVII* e *Maribomdo Sinhá*, esta última caracterizada pela imprensa carioca como “dansa caribó do Belém do Pará” (*Correio da Manhã*, 1946, p.13). Além disso, o periódico denotou o caráter urbano do gênero “caribó” (com grafia atualizada seria “carimbó”) por localizá-lo na capital paraense, ou reiterou as considerações da Missão de pesquisas Folclóricas que pensava Belém como expressão do “Brasil profundo”.

Possivelmente, nesse contexto, uma cidade do Norte do país era imaginada como uma longínqua localidade do sertão brasileiro e músicos como Gentil Puget e Waldemar Henrique eram vistos como “artistas que vem de longe” (*Correio da Manhã*, 1935).

Esta identificação de gênero carimbó tornou-se mais clara com relação a obra *Peneira, meu bem, peneira*, pois sua partitura publicada trazia a inscrição rítmica especificando a natureza de “Carimbó” (Puget, 1941). Em especial, a pauta em questão foi arranjada por Gentil Puget, mas a recolha do tema folclórico foi feita por outro músico folclorista: Tó Teixeira. Essa obra foi recolhida por volta de 1900 a 1910 em Belém, localizada em “terreiros de batuque, no bairro de Umarizal”. A canção dialogou com o cotidiano traçado na obra *Assaí*, pois retratou o trabalho da peneiragem e fabricação de farinha, reiterando a aproximação entre o batuque negro e a vivência popular com as tarefas braçais do dia-a-dia, portanto, o carimbó foi identificado com o batuque negro e com a população periférica. A canção *Assaí* traz essa simbiose entre os termos ainda nesse período, como demonstra o folheto da publicação da partitura registrada em 1941. A obra foi definida como ritmo de “batuque”, além de ser denominada uma “cena característica do Pará”. Em diálogo com a proposta sonora da criação composicional, há um acorde entre o cotidiano descrito na canção e uma caracterização do dia-a-dia da região, e nesse sentido, o batuque foi selecionado como a sonoridade que se configuraria como a tradução musical desses sujeitos populares envolvidos como os “assaizeiros”, vendedores e consumidores descritos pela letra. A canção foi divulgada em suas apresentações pelo Brasil como “Carimbó” ou “dansa fetichista” do Norte do país (Puget, 1941b).

Outra canção na mesma vertente de *Assaí* foi a composição *Tacacá*, pois nessa a presença negra novamente esteve presente, sendo ainda a origem africana importante matriz. Nessa obra o compositor ressaltou a circularidade cultural existente no cotidiano paraense, pois a letra afirma que na fabricação dessa comida típica quem está envolvida é a “mulata”, mas quem ensinou a receita foi o elemento indígena, “Cunhatan”, e esse foi responsável em levar a iguaria para a elite. Já que “Cunhatan foi quem ensinou o tacacá prá sinhazinha”. Outro ponto ressaltado na obra foi o desconhecimento do Brasil em relação ao *Tacacá*, mas poderíamos dizer que o autor estava criticando o desinteresse das coisas do Norte. Essa composição demonstra a simbiose entre os batuques e carimbós, ao mesmo tempo em que demonstrou a confusão semântica. Aproximou-se como evidência da presença do carimbó no começo do séc. XX. Além disso, demonstra o caráter específico do folclorismo modernista no Pará, estabelecendo uma valorização ímpar e inédita da cultura de matriz africana. A presença do carimbó na obra de Gentil Puget tem a ver com uma ampla inclusão de uma valorização da musicalidade negra. Nesse bojo, os folcloristas são intelectuais que remontam essa importância e permitem que o Estado repense suas

concepções acerca das práticas de proibição de culto e lúdica das comunidades populares paraenses.

### **Considerações Finais**

Como foi observado ao longo do texto, Waldemar Henrique e Gentil Puget foram importantes para a ascensão de uma ideia de música folclórica regional. Para a crítica musical e para a imprensa nacional nos anos de 1930 e 1940 eles apareceram como exemplares de compositores capazes de evidenciar o “folk-lore” a partir das suas estilizações. A compreensão das visões sobre as obras dos dois artistas são importantes para elucidar as representações sobre a Amazônia e como elas colaboravam para a construção de um ideal de nação através das expressões culturais no “Brasil profundo”.

O debate folclórico que envolvia considerações sobre a obra de Waldemar Henrique e de Gentil Puget também esclarece a respeito das relações entre erudito e popular, assim como o lugar do artista e do “povo”, como categorias apartadas. Ou seja, a compreensão deles como compositores modernistas nos ajuda a entender que eles eram “lapidadores” do “material bruto” que a cultura popular era possuidora. O erudito sim era visto como um artista. Essa condescendência com os sujeitos folclóricos do “povo” era reveladora do olhar que os intelectuais tinham sobre a cultura amazônica e a percepção dos populares como “primitivos”.

Essas imagens estilizadas compostas e popularizadas por esses artistas em suas composições foram importantes para as representações sobre a Amazônia. Em especial, porque os folcloristas eram sujeitos que advogavam uma “autoridade” sobre as manifestações populares. Sendo assim, muito do que as outras regiões do Brasil entendem a respeito de Amazônia e sua(s) cultura(s) foi cristalizada, em grande medida, pelas visões dos folcloristas paraenses e também as considerações desses intelectuais sobre a região. Não podemos desconsiderar a presença de Waldemar Henrique e Gentil Puget em meios de comunicação como o rádio, em apresentações em diferentes estados brasileiros ou no diálogo com outros folcloristas, a quem se revelavam fontes para suas representações, ou mesmo informantes. Foram significativos para a configuração do imaginário sobre a Amazônia e, conseqüentemente, sobre o Brasil.

## Obras citadas

- '13 de maio' (Editorial) (1946) *Correio da Manhã*, 1 de maio, p. 13.
- 'Artistas que vem de longe' (editorial) (1935) *Correio da Manhã*, 2 de junho, p. 6.
- 'Bolas' (Editorial) (1941b) *O Malho*, 13.
- 'Breques' (Editorial) (1941a) *O Malho*, 13.
- 'Concerto Folklorico amazônico' (Editorial) (1940) *Correio da Manhã*, 5 de dezembro, p.5.
- 'Festa de arte no Pará' (Editorial) (1938a) *O Malho*, 243.
- 'Folk-lore' (Editorial) (1938b) *O Malho*, 247.
- 'Rádio no Pará' (Editorial) (1936) *O Malho*, 143.
- 'Rythmos amazônicos' (Editorial) (1935) *O Malho*, 283.
- Almeida, H. (1933) 'Um legítimo valor da nossa música'. *O Estado do Pará*, 27 de agosto, cad. 2, p. 1.
- Andrade, M. de. (1972) *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: INL.
- Andrade, M. de. (2013) *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, M. de. (2015a) *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN.
- Andrade, M. de. (2015b) *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baia, S. F. (2013) *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Uberlândia: EDUFU.
- Camara, L. (1941b) 'O folclore amazônico na palavra, na poesia e na música de Gentil Puget'. *O carioca*. Rio de Janeiro, 307.
- Carvalho, V. M. de. (2013) 'Francisco Valle, um precursor do nacionalismo musical brasileiro?'. *Encontros Lusófonos*, 15, pp. 10-22.
- Contier, A. D. (2004) 'O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural'. *Artcultura*, Uberlândia, 6(9).
- Filho, C. (1980) *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Guilherme, J. (1933) 'Gentil Puget – o poeta da música regional, uma noite brasileira de arte'. *O Estado do Pará*, 26 de agosto, cad. 2, p.1.
- Henrique, W. (1984) 'correspondência', in GODINHO, Vitorino (org.). *Só Deus sabe porque: seleta de textos e fotobiografia*. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.
- Jornal do Comércio* (1940a) 'Esparsas', 2 de julho, p. 1.
- Jornal do Comércio*. (1940b) 'Recital', 12 de julho, p.1.
- Mesquita, C. (1938) 'Gentil Puget, compositor 'meio caboclo''. *O carioca*. Rio de Janeiro, 167.
- O carioca*. (1941a) Rio de Janeiro, 27.
- Pereira, J. C. (1985) *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falangola.

- Puget, G. (1940) 'Sob o signo de D. Sancha, descoberta de ouro e prata'. *Dom Casmurro*, 28 de setembro.
- Puget, G. (1941a) *Peneira, meu bem, peneira*. Rio de Janeiro: Odeon. Partitura.
- Puget, G. (1941b) *Assaí*. Rio de Janeiro: Odeon. Partitura.
- Salles, V. (1991) *A viagem maravilhosa de Villa-Lobos*. Brasília: micro edição do autor.
- Salles, V. (1996) 'Introdução' in Henrique, W. *Canções*. Belém: Fundação Carlos Gomes.
- Tatit, L. (2004) *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Tinhorão, J. R. (1972) *Música popular de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Villa-Lobos, H. (2010) *Heitor Villa-Lobos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.