

WALDEMAR HENRIQUE PERANTE O NACIONALISMO BRASILEIRO E O CONTEXTO DA CRISE DA MODERNIDADE GLOBAL

WALDEMAR HENRIQUE BEFORE THE BRAZILIAN NATIONALISM
AND THE CONTEXT OF THE GLOBAL CRISIS MODERNITY

*Márcio Leonel Farias Reis Páscoa*¹
*Luciana Pereira da Costa e Silva*²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo pontuar discussões sobre a trajetória artística do compositor brasileiro Waldemar Henrique, sob o viés contido nos questionamentos emergentes ante a crise da Modernidade e o estabelecimento da Pós-Modernidade. No cenário dos anos 30, o compositor paraense destacou-se como um dos que aderiram às ideologias nacionalistas na Era Vargas, deslocando-se para um centro canônico de enunciação em busca de visibilidade e aceitação nacional, o Rio de Janeiro. Sua temática, que pretende evocar o regionalismo de origem, condizia com o momento em que múltiplas vozes se levantaram da periferia global para compor estratégia nacionalista. Algumas contradições são, entretanto, constatáveis. Serão ressaltados alguns paradigmas que dizem respeito às formas hegemônicas de canonização, consequentemente o não reconhecimento de outras formas de existência fora desses padrões, a subalternidade e o colonialismo visto no meio artístico. A fundamentação teórica assenta-se, sobretudo nos preceitos de Walter Benjamim, Gianni Vattimo e Boaventura de Souza Santos.

PALAVRAS-CHAVE: Waldemar Henrique; crise da modernidade; pós-modernidade.

ABSTRACT: *This work aims to point out discussions on the artistic trajectory of Brazilian composer Waldemar Henrique, under the bias contained in emerging questions to the crisis of modernity and the establishment of Post-Modernity. In the 30s scenario, the composer born in Pará, stood out as one of those who joined the nationalist ideologies in the Vargas era, moving to a canonical center of enunciation in search of visibility and national acceptance, the Rio de Janeiro. Its theme, which aims to evoke the regionalism of origin, matched with the time when many voices were raised in the global periphery to compose nationalist strategy. Some contradictions are however observable. It will be highlighted some paradigms that relate to hegemonic forms of canonization, hence the non-recognition of other forms of existence outside of these standards, the subordination and colonialism seen in the arts. The theoretical foundation is based primarily on the principles of Walter Benjamin, Gianni Vattimo and Boaventura de Souza Santos.*

KEYWORDS: *Waldemar Henrique; crisis of modernity; post-modernity.*

-
- 1 Doutor em Ciências Musicais pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA); membro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: marciopascoa@gmail.com
 - 2 Mestra em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: lucianaluzcosta@hotmail.com

A crise da Modernidade ficou devidamente assentada no momento em que o sistema capitalista, de par com os avanços tecnológicos e científicos atrelados à ideia de progresso, não conseguiram mais respostas para resolver problemas sociais, econômicos e políticos na ordem global. A partir do momento em que os paradigmas estabelecidos por tal sistema passaram a ser questionados, outras abordagens tornaram-se evidentes, uma vez ignoradas por conta da visão unívoca de interpretação do mundo, baseada numa noção unitária de história, contada por quem detém o poder de contar.

Pois bem, a modernidade, na hipótese que proponho, termina quando – por múltiplas razões – já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário. De facto, uma tal visão da história implicava a existência de um centro em torno do qual se recolhem e se ordenam os acontecimentos. (VATTIMO, 1989, p. 8)

Como a linguagem artística reflete a expressão humana e acompanha os tempos e mentalidades de época, também passou por transformações, desde este momento de crise até a reorganização e tomada de consciência que iniciou um novo marco, a pós-modernidade, seja em seu sentido de construção, interpretação e fruição da obra artística. Ficou claro que cada povo estabeleceu suas temporalidades e as novas musicalidades passaram a ser não só as novas poéticas e experimentos diversos, como as linguagens de um passado que começou a ser exumado (porque enterrado solenemente pela noção de progresso), com especial ênfase ao longo das últimas décadas. Ficou evidente com isso que não há também uma maneira única de ver e interpretar a obra de arte, especialmente aquela em que apenas vestígios sobrevivem, como a Música. Não havendo arte que supere outra, uma vez que cada manifestação é peculiar a um determinado contexto, a ação artística faz parte de um processo de construção do conhecimento concebível até a contemporaneidade. O campo de observação, fruição e entendimento se alargou.

Para, além disso, as diferentes culturas e as práticas que elas fundam possuem regras distintas de tempo social e diferentes códigos temporais: a relação entre o passado, presente e o futuro; a forma como são definidos o cedo e o tarde, o curto e longo prazo, o ciclo de vida e a urgência; os ritmos de vida aceites, as sequências, as sincronias e diacronias. Assim, diferentes culturas criam diferentes comunidades temporais [...]. (SANTOS, 2010, p. 109)

Walter Benjamin (1892-1940), em seu discurso sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) já descrevia como a aura da obra perante o expectador mudou diante da massificação dos meios de comunicação, um dos fatores centrais para a crise da modernidade. Uma obra que só poderia ser vista e apreciada em determinado lugar, torna-se acessível largamente pela comodidade

das tecnologias da comunicação e da informação. Não se trata, entretanto, da obra de arte ter perdido o seu valor aurático anterior, mas das mencionadas mudanças ocorridas no processo de produção e fruição artística terem lhe acrescentado novos elementos e novas perspectivas de valor, pois a exposição em massa de um objeto artístico pode proporcionar diferentes experiências estéticas.

À medida que acontece tal exposição e que o receptor é surpreendido por uma nova abordagem há, no dizer de Benjamin, um *Shock*, ou seja, uma desestruturação do pensamento tradicional que envolve a percepção e apreciação da obra. Essa ideia de estranhamento que acomete a quem observa a obra por sua perspectiva dinâmica também pode ser enriquecida com o conceito de *Stoss* do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), que diz respeito a uma nova abertura ontológica-epocal, uma verdade posta em ação (VATTIMO, 1989, p. 57). As duas convergem no sentido de que a obra de arte tem o poder de promover o *desenraizamento*, ou seja, tirar o indivíduo do lugar de conforto, levando-o a perceber outras possibilidades ainda não vistas, com isso elevando-o a um nível de emancipação.

Contudo, os dois conceitos, o de Heidegger e o de Benjamin, têm pelo menos um aspecto em comum: a insistência sobre o desenraizamento. Num caso e noutro, a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação. (VATTIMO, 1989, p. 57)

Segundo Marcuse (2013, p. 9), a obra de arte tem esse poder transcendental. Ela não está a favor de classes sociais específicas, porque se assim o fosse empobreceria e se submeteria no seu discurso e poder de ação. Uma obra acima destas questões tem em sua essência o poder de emancipação, uma vez que proporciona ao apreciador a possibilidade de sublimação e dessublimação, proporcionando a experiência estética plural.

Cada vez que uma pessoa se submete a uma apreciação, gera novas experiências. Um ouvinte que vai a um determinado concerto por várias vezes terá diferentes escutas e possibilidades de fruição. Outro que aprecie uma determinada obra em suporte fonográfico poderá ter diferentes impressões, cada vez que se submeter à mesma. Nesse sentido está o caráter emancipatório da obra de arte. Evidenciando todas as vicissitudes de um povo, não elege classes sociais, privilegiando uma em detrimento de outras. As manifestações artísticas são livres no sentido de não representar *apenas uma* faceta de um povo.

Diante disso é importante refletir acerca da construção destas novas percepções e concepções que facilitaram o movimento seguido à ruptura, a que se denominam pós-modernidade, e de que maneira elas dialogam no processo de criação, apreciação e interpretação da obra de arte.

Mas se Vattimo defende que esse momento de Pós-modernidade, marcado pelo aprofundamento das tecnologias da comunicação e informação, de par com a multiplicidade cultural dos produtos que elas expõem, seja mais global e caminhe para uma heterotopia, onde muitas vezes podem se alçar no diálogo global, há alguma resistência em aceitar o fenômeno como algo igualitário.

O sociólogo Boaventura de Souza Santos faz uma abordagem crítica do que ele chamou de *Pós-modernidade de oposição*, e dentro dessa perspectiva ressalta alguns parâmetros que foram estabelecidos pelo sistema dominante. Entre estes, a *indolência da razão*, que diz respeito ao sentimento de impotência de determinados grupos sociais, Sul cultural (Hemisfério Sul, mas também o Sul europeu, como semiperiferia), diante de uma mentalidade cultural hegemônica, estabelecida por quem tem o poder político e econômico em mãos. Nesse caso, o Norte europeu detém o poder de homologar o conhecimento, as formas de produção e manifestação, uma vez que encabeçou o processo de implantação e modernização do sistema capitalista; construiu um aparelho de canonização de valores que cria a ideia de que se não se passar por ele, não está aprovado, portanto não tem valor e conseqüentemente não existe. Quem não se adequa a esses cânones permanece como elemento periférico, impotente e subalternizado. Santos estabelece ainda a *razão cosmopolita*, que se trata de uma espécie de aproveitamento das experiências desperdiçadas e subalternizadas, através do diálogo cultural e ampliação de possibilidades.

A indolência da razão ocorre em quatro formas diferentes: a razão impotente, aquela que não se exerce porque pensa que nada pode fazer contra uma necessidade concebida como exterior a ela própria; a razão arrogante, que não sente necessidade de exercer-se porque se imagina incondicionalmente livre e, por conseguinte, livre da necessidade de demonstrar sua própria liberdade; a razão metonímica, que se reivindica como a única forma de racionalidade e, por conseguinte, não se aplica a descobrir outros tipos de racionalidade ou, se o faz, fá-lo apenas para as tornar em matéria-prima; e a razão proléptica, que não se aplica a pensar o futuro, porque julga que sabe tudo a respeito dele e o concebe como uma superação linear, automática e infinita do presente. (SANTOS, 2010, p. 95 e 96)

Mas se não há uma forma unívoca de percepção, recepção e interpretação do objeto artístico, o mecanismo de homologação, resumido aqui por um conjunto de instituições (teatros, conservatórios, academias, jornais de crítica) e práticas à maneira doxológica (programas de estudo, obediência a técnicas específicas ou escolhas de abordagens expressivas unívocas), não conseguem se sustentar na promessa emancipatória do desenvolvimento tecnológico-informacional.

O homologado, portanto não é o único capaz de abordar o assunto artístico. Ao contrário, é possível – e mais que isso, necessário, se reconsiderar os valores hegemônicos, para continuar multiplicando experiências e agregando novos valores, sem censura de enunciação e enunciador.

Especificamente acerca da música brasileira, é desejável refletir sobre a hipótese de visão cosmopolita. Tratando-se de uma nação com múltiplas manifestações culturais por conta do processo de colonização, é incoerente manter uma visão unívoca no processo interpretativo musical, quer o que concebe as ideias ou o que as põe em prática. Tudo o que foi agregado no processo construtivo cultural do Brasil deveria ser levado em consideração, inclusive as muitas vozes regionais, a partir do seu lugar de enunciação. A voz corrente do período nacionalista da primeira metade do século XX era de que as visões nacionalistas prévias não proporcionaram diálogo de experiências, assim como faziam exaltação de preceitos estabelecidos pelo centro europeu como verdade única, o que deveria se considerar superado quando da crise do *mainstream* na arte de orientação europeia àqueles dias.

Mas na verdade a corrente nacionalista jamais se afastou completamente do tonalismo e, portanto, de uma elaboração de origem europeia. Diante disso parece incoerente estabelecer limites entre o que seria nacional e estrangeiro, ou taxar de música nacional somente a produzida com material de cunho folclórico e popular. Havia (e ainda há) na verdade assuntos mais candentes, como por exemplo, a postura do compositor e do intérprete diante da mentalidade cultural hegemônica estabelecida pelos centros de enunciação canônica. A criação e a performance ideal seriam aquelas já homologadas por centros canônicos, ou o artista pode propor novas abordagens a partir de novas contextualizações? Seria possível para alguém ou algum coletivo vivendo na periferia cultural, o Sul, manter uma postura firme na defesa de convicções conceptivas e interpretativas, diante de um sistema que privilegia valores específicos e detém predominância sobre os meios de produção?

A mais discutida tentativa de nacionalismo na música brasileira do século XX deu-se justamente na primeira metade do século e viveu as idiosincrasias apontadas acima, típicas do momento. Ao homologar tendências regionais que atraiu aos centros canônicos de eleição (Rio de Janeiro e em seguida São Paulo), a produção musical nacional imitou o modelo do Norte cultural numa possível tentativa de ocupar algum espaço deixado pela ruptura da modernidade.

José Maria Neves escreveu a certo tempo que a música brasileira leva em seu bojo o dilema entre o que é nacional e universal (NEVES, 2008, p. 23), refletindo justamente a tensão exposta acima. Mas tanto a discussão como a tarefa de elucidar isso parece praticamente utópica. No decorrer da história da música brasileira,

muitos compositores se engajaram pela busca de uma identidade nacional, pelo estabelecimento de padrões que pudessem delimitar o que seria a música puramente brasileira. Pode-se afirmar que, diante da historiografia musical brasileira conhecida, tal preocupação teve início a partir da gestão de D. Pedro II com a criação da Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, tendo como objetivos principais a preparação e o aperfeiçoamento de artistas nacionais e a apresentação de espetáculos e concertos em língua vernacular, assim como o tratamento de temas locais da história ou da geografia pátria. Determinado, a grosso modo, que isso seria a identidade nacional, surgiram gerações de compositores nacionalistas engajados na causa de fazer música nestes moldes. Em linhas gerais são notáveis as contribuições de Carlos Gomes (1836-1896), que utilizou o índio como temática em suas Óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, depois de já ter escrito duas óperas iniciais em língua portuguesa, *A Noite do Castelo* e *Joana de Flandres*. Alberto Nepomuceno (1864-1920), com destaque nas canções de câmara cantadas em língua vernacular, *Trovas*, *Amor indeciso* e *Uiara*, além do *Batuque* (1888), movimento da *Série Brasileira*, dentre outros exemplos, também avançou na discussão, embora usasse procedimentos compositivos diferentes da geração de Gomes. Como representante do modernismo brasileiro, destaca-se a figura de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que se apropria de elementos folclóricos e populares como parte constituinte de suas composições, os poemas sinfônicos *Iara* e *Saci Pererê*, o balé *Floresta do Amazonas*, ou ainda as alusões nacionais diversas como em *Choros* ou *O Trenzinho do Caipira*, sem falar nas centenas de elaborações para o projeto de canto orfeônico levado a cabo no governo de Getúlio Vargas. O nacionalismo a que se refere a imensa maioria das vezes os escritos sobre música é precisamente este último.

Nessa última circunstância, portanto, pontuam-se ainda outros nomes não menos importantes aí engajados: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Luciano Gallet (1893-1931), Artur Iberê de Lemos (1901-1967), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Radamés Gnattali (1906-1988), dentre outros a que inevitavelmente se seguiram as gerações de compositores pós-nacionalistas e anti-folclóricos.

Foi durante o governo de Getúlio Vargas (1882-1954), que também surgiu o compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995), que se auto intitularia a algum tempo *O mensageiro da Amazônia* porque retratava principalmente lendas e folclore do norte do Brasil em suas canções, como as bem conhecidas *Maracatu*, *Tamba-Tajá*, *Uirapuru*, *Foi boto*, *Sinhá!* etc.

O contexto de surgimento de Henrique não se dá num qualquer centro canônico de enunciação global ou nacional. Nascido no Norte do Brasil, viveu os anos formativos já fora do período áureo da exploração da borracha (1850-1910),

quando a região experimentara uma efervescência cultural; especialmente no campo musical, com a inauguração do Teatro da Paz em Belém (1878) e do Teatro Amazonas em Manaus (1896), situaram-se marcos de uma intensa atividade de concerto, de baile, ópera e outros gêneros de teatro musical nas duas capitais. Mesmo que as capitais tenham sido dotadas de Academia de Belas Artes (Manaus, 1899) e Instituto de Música (Belém, 1894), precedidos por outras iniciativas pedagógicas semelhantes, a queda do fausto gomífero cessou a existência destas casas (PÁSCOA, 2009). Com a decadência da borracha, o conservatório musical paraense parou de funcionar em 1908 e só retomou em 1929. Waldemar Henrique sofreu justamente essas circunstâncias. Seu aprendizado musical se deu em aulas particulares com professores renomados na cidade como Ettore Bosio (1862-1936), Meneleu Campos (1872-1927) e José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), os três de formação italiana, mas era sempre pressionado pelo pai para trabalhar em outras atividades que não a música. Afinal, sem opções claras de obtenção formal de renda e prestígio com a música, havia uma exigência social comum aos modelos de não existência: se tornar produtivo para o sistema capitalista. A música, se antes fora opção no Norte brasileiro, certamente que naqueles dias já não era assim considerada, pois não só o fechamento dos postos de trabalho como o desmantelamento de um sistema de produção musical atingiu Manaus e Belém, com o fechamento de diversas instituições (para além das escolas formais), a diluição das atividades musicais, o encerramento de colunas de crítica musical, e mesmo de jornais, culminando com a debandada de músicos e artistas em geral.

Como disse Santos (2010), na visão imposta pelos grupos canônicos, o trabalho do homem teria que estar ligado ao capital, ao sistema gerador de riqueza, à mais-valia e ao acúmulo, para se chegar à noção de progresso e, portanto, ‘fazer história’:

Finalmente, a quinta lógica de não existência é a lógica produtivista e se assenta na monocultura dos critérios de produtividade capitalista. Nos termos desta lógica, o crescimento econômico é um objetivo racional e inquestionável e, como tal, é inquestionável o critério de produtividade que mais bem serve esse objetivo [...]. Segundo esta lógica, a não-existência é produzida sobre a forma do improdutivo que, aplicada à natureza, é esterilidade e, aplicada ao trabalho, é preguiça ou desqualificação profissional. (SANTOS, 2010, p. 104)

O músico paraense se viu assim pressionado à trajetória de construir legitimidade em seu ofício, ou parar. Coincidentemente, o Brasil passava pela discussão da identidade no justo momento global de ruptura da Modernidade. Henrique foi para o Rio de Janeiro em 1933 e, correspondendo ao sistema político e ideológico

de cunho nacionalista, obteve grande prestígio com sua obra de temática regionalista, que afinava com o pretendido pela política ideológica da era Vargas.

Refletindo acerca da trajetória artística de Waldemar Henrique, pode-se conjecturar que o mesmo decidiu ingressar no processo de homologação vigente, saindo de sua terra natal e destacando-se em um dos centros de enunciação canônica, para ser visto como exótico, sendo uma tentativa de firmar sua existência, sem, entretanto conservar lugar de origem. Precisou ir até o centro canônico para fazê-lo e conseqüentemente ser absorvido por outro contexto dominante e colonialista que se impunha sobre os demais. No DVD-ROM, *Coleção Waldemar Henrique*, lançado em 2005 pelo Museu da Imagem e do Som (Pará), a musicista Lenora de Menezes Brito, delimitou a obra de Henrique em: *Ciclo branco* (apropriação de estilos da música estrangeira em evidência na época), *Ciclo das lendas indígenas* e o *Ciclo negro* (ressaltando as raízes africanas). No entanto, é certo que o chamado *Ciclo branco* nunca deixou de ser evidente na obra do artista. A corrente nacionalista jamais se afastou completamente do tonalismo e das formas musicais de elaboração europeia. Não há como negar a influência estrangeira na obra do artista. Mesmo se apropriando de referências culturais aferidas ao índio e ao negro, não é possível estabelecer clichês de pureza na música nacional e padronizar um modelo de brasilidade.

O pensamento político ideológico nacionalista, implementado a partir da década de 30 no governo de Getúlio Vargas, objetivava unificar o Brasil multicultural através de uma estética a que se chamou nacionalista. Mário de Andrade (1893-1945) estava imerso nessa proposta e defendia que os compositores precisavam estar engajados no projeto da música nacional e deveriam utilizar elementos do folclore e da cultura popular no processo de construção da obra: “O compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar” (ANDRADE, 1989, p. 151). Andrade afirmava que o verdadeiro compositor nacional teria que se desprender dos estrangeirismos e se apropriar de motivos folclóricos e populares como processo de construção e criação musical. Isto influenciou vários artistas da época, inclusive Waldemar Henrique, e ainda encontra adeptos na contemporaneidade. A pretensão de delimitar o que seria propriamente música brasileira é, como já se disse, contestável. Mas naquele momento estava claro que o Brasil visava confirmar sua própria ideia de centro enunciador, não para o palco dos acontecimentos externos, onde buscava passar a imagem de ente autônomo e culturalmente emancipado por lógicas próprias, mas operava sobretudo uma organização interna. Daí a decisão em homologar as manifestações folclóricas e populares, pelos tradicionais mecanismos de canonização, mas em espaços determinados

para isso. Os motivos rítmicos sincopados, o imaginário folclórico, as manifestações populares eram a receita que o próprio Mário de Andrade orientava a ser seguida, de modo a ‘equilibrar’ o resultado, além do pretense (e inexistente) afastamento da influência europeia.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. (ANDRADE, 1972, p. 25)

O problema é que pensar a brasilidade no processo criativo e construtivo da música nacional em tais termos (da ideia de se chegar a uma música genuinamente nacional e sem o peso da influência europeia), converge para aquilo que Boaventura de Souza Santos chamou de *razão arrogante*, que se assenta em preceitos existencialistas, na constatação de se sustentar por si só, resultando um sentimento de falsa liberdade. Não se pode negar as raízes que fundamentaram as opções cristalizadas na música brasileira. Não é possível considerar nacional somente o que tem em sua natureza elementos folclóricos e populares; eles mesmos, em certa medida, fazem parte do folclore e da manifestação popular de outros países e continentes. Isso seria eleger um padrão de música em detrimento de tudo o que foi construído no processo histórico e cultural do Brasil. Logo, a discussão do que seria genuinamente nacional ou estrangeiro é um exercício circular exaustivo e tende a ser muito pouco produtivo ou conclusivo, na maior parte das vezes equivocado, uma vez que é inconcebível separar elementos formais ditos como estrangeiros e querer estabelecer níveis de pureza elegendo esta ou aquela peculiaridade, designando isso como nacional.

Como se vê, a idiossincrasia mais notável é a tentativa de ostentar uma imagem nacional, selecionando o que deve ser validado como tal. Numa sociedade que se impõe e subjugava outras possibilidades de manifestação, sob a pretensão de emancipar a raiz nacional, fica na verdade claro que o ofuscamento da maneira horizontal de ver, apreciar e interpretar a música brasileira, como fenômeno mais vasto que é, sucumbia a um último estertor da Modernidade de orientação europeia. Entretanto, naquele momento, essa visão mais fechada e cêntrica, embora pretensamente de uma voz nacional em meio à redistribuição de uma percepção global, que em tese permitiria uma emancipação de vozes locais, dificultou o caminho para novas experiências, bem como sua compreensão.

Imerso nesse contexto, Waldemar Henrique pensava difundir a cultura da Amazônia, e se empenhou nessa meta, ao compor canções com temáticas que faziam referências aos usos e costumes provenientes de sua região. Mas sua

existência artística foi sempre considerada exótica e somente assim parecia ser admitida: foi dentro dessa abordagem “exótica” do imaginário folclórico e popular que o artista ganhou notoriedade. Imbuído dos mesmos preceitos do nacionalismo grandiloquente, imaginou que erguia a voz da nação com sotaque regional. Segundo Filho (1978, p. 49), a ambição do compositor era erigir um monumento através da composição de uma gigantesca sinfonia que sintetizasse a Amazônia.

Acima de tudo Belém, Manaus e os grandes rios... Onde quer que eu esteja Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Lisboa, sou um amazônida perseguido por visões mitológicas, pelo veneno da selva, pelo mistério ainda indesejado destas fortes e benfazejas chuvas, pelo doce chamado desta minha gente. Parece tara, avatar, subconsciente irreprimido. (MIRANDA, 1979, p. 16)

O exotismo grandiloquente visto nas canções de Waldemar Henrique era o ponto que atraía a atenção tanto do público brasileiro quanto dos estrangeiros. Há um relato feito pelo jornalista e escritor brasileiro Joel Silveira (1918-2007), que destaca o teor do discurso das canções do compositor referido, caracterizando-as justamente como exóticas, com todos os atributos que acompanham esta noção: ser primitivo, selvagem e inculto.

O moço do folclore amazônico havia preparado para nós um programa especial, com lendas do Pará e maracatu de Pernambuco. Era uma noite abafada, de céu com suficiente estrela para o lirismo mais faminto, enorme calor carioca e cerveja gelada dentro de casa [...] e houve música. Doce *música primitiva*, música daquelas gentes do Norte, música encharcada de lendas e angústias, *poesia inculta e selvagem* que tem gosto de mar e de corpo queimado pelo sol. (FILHO, 1978, p. 33, grifo nosso)

Essa falsa aceitação cultural era na verdade sinal de subalternidade: o outro que não advém do centro canônico ou não se formou aí, só pode existir se em estado primitivo, inculto, singelo, simplório, ou seja, exterior ao cânone, servindo para valorizá-lo (SANTOS, 2010, p. 185-186). Quando se ressaltam referências culturais estranhas às dos grandes centros urbanos tende-se a incutir um teor de etnocentrismo, ainda que camuflado.

Os melhores candidatos ao papel do ideal exótico são os povos e culturas mais afastados e mais ignorados. Ora, o desconhecimento dos outros, a recusa em vê-los, tal qual eles são, podem dificilmente ser assimilados a uma valorização. É bem ambíguo o cumprimento que louva o outro simplesmente porque ele é diferente de mim. O conhecimento é incompatível com o exotismo, mas o desconhecimento, por sua vez, é inconciliável com o elogio dos outros; ora, é precisamente isto que o exotismo gostaria de ser: um elogio do desconhecimento. Este é seu paradoxo constitutivo. (TODOROV, 1993, p. 298)

Esse suposto reconhecimento das culturas que emergiam no norte e nordeste do Brasil na verdade foram homologadas pelo *ser exótico*, ou seja, a afirmação interna de um processo de colonialidade.

O fenômeno corresponde perfeitamente ao que Santos descreve (2010, p. 104) como as cinco principais formas de não existência produzidas por conta da *razão metonímica*: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo. A razão metonímica descrita pelo sociólogo, diz respeito a já mencionada mentalidade cultural unívoca, que não abre universos para outras maneiras de se pensar.

A razão metonímica é obcecada pela ideia da totalidade sob a forma da ordem. Não há compreensão nem ação que não seja referida a um todo e o todo tem absoluta primazia sobre cada uma das partes que o compõem. Por isso, há apenas uma lógica que governa tanto o comportamento do todo como ode cada uma de suas partes. Há uma homogeneidade entre o todo e as partes e estas não tem existência fora da relação com a totalidade. (SANTOS, 2010, p. 97)

Entretanto, Santos (2010, p. 32) expõe que o relativismo contido no que é exótico foi uma das formas de conhecimento e reconhecimento regulatório que como se vê aqui formou parte do período Vargas.

Moldar as referências populares a favor de uma política nacional tornava-se o principal objetivo canonizador, logo, Waldemar Henrique destacava-se por ser um artista local, que para ser admitido em um centro de validade enunciativa foi classificado pelo exotismo como possibilidade de inserção no contexto cultural nacional.

A questão aparentemente paradoxal remete à discussão sobre o *urbano versus rural* no Brasil, que se traduz na tensão *centro canônico versus interior*, que de algum modo fazia parte do debate da intelectualidade brasileira, que parece se estender até hoje. Enquanto uns afirmavam que o material mais puro estaria na zona rural e não nos centros urbanos já contaminados pela globalização, outros diziam que os indícios para apropriação de uma cultura nacional poderiam também ser encontrados nos centros urbanos, em suas ruas e arrabaldes. Essa preocupação em voltar às origens, à essência (se na cidade ou no campo) pode ser associada ao que Vattimo designou como *arcaísmo*, que se assenta num procedimento de defesa de interesses tradicionais (1992, p. 38), contra forças culturais externas. Para se proteger da “contaminação” trazida no processo de comunicação de massa, com as novas tendências estéticas, a solução era voltar ao que haveria de mais primitivo nas culturas populares, conforme se viu várias vezes na fala de Mário de Andrade e bem exemplificadas na pesada crítica feita por Monteiro Lobato sobre a obra expressionista de Anita Malfatti (1884-1964). Vattimo considera essa atitude na verdade uma reação à ruptura da Modernidade:

Descreveria como arcaísmo uma atitude que se poderia também chamar “atitude apocalíptica”. Trata-se da desconfiança difundida na cultura científico-tecnológica ocidental, considerada como modo de vida que viola e destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com a natureza, e que está inelutavelmente ligada, também, ao sistema de exploração capitalista e às suas tendências imperialistas. (VATTIMO, 1992, p. 38)

Ressalta-se que, se o enfoque estiver em criar estereótipos para a construção de uma arte nacional através de ações maniqueístas e monopolizadoras, fechando-se dentro de um casulo, e desprezando elementos importantes nessa construção, então tais pressupostos são ideologicamente reacionários e o seu pretensão protecionismo mais exclui do que emancipa as musicalidades nacionais.

Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares “fechados”, etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. (HALL, 2006, p. 79-80)

O termo “brasilidade” que circula comumente nos dias de hoje se assenta em pressupostos que estabelecem padrões culturais imaginários como fruto de uma postura positivista, porque “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural” (HALL, 2006, p. 59).

Nenhuma das manifestações culturais pode ser descartada, pois todas compõem o caldeirão cultural da nação brasileira. O nacional não deve ser entendido apenas como uma manifestação de uma época, mas toda a construção histórica, social e cultural vivenciada e experimentada pelo coletivo, se estendendo até a contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modernismo musical brasileiro, surgido na ruptura da Modernidade global revelou um processo de forte resistência às culturas de orientação europeia e do Norte cultural. Entretanto, sua estratégia de aglutinação interna se valeu de elementos colonialistas semelhantes ao que tentava evitar no processo de diálogo externo. O caso do compositor Waldemar Henrique é um exemplo claro desta flagrante contradição do nacionalismo brasileiro como emancipação das regionalidades do país.

Dentro dessa perspectiva, percebe-se que as questões de identidade nacional são fungíveis, uma vez que não há uma brasilidade, mas várias manifestações culturais dentro de um único país. A eleição de determinadas manifestações que representem a totalidade de uma nação sempre serão questionadas. Diante do histórico da nação brasileira, há uma ausência na designação de se ter uma cultura integrada. Além disso, é importante ressaltar que a cultura de um povo está em constantes transformações. Tal particularidade evidenciada em um determinado momento histórico, pode não ser mais o foco de outro momento. Existem múltiplos sentidos e caminhos percorridos no que se cristalizou como brasilidade. Pelo fato desses caminhos serem moveáveis, é inconsistente sustentar uma teoria de pureza em manifestações culturais no Brasil, pois sempre haverá questionamentos que refutarão a natureza de tais eleições. “É mediante afirmações e negações ou continuidades e descontinuidades que a brasilidade vai se conformando não como uma manifestação singular, mas plural” (VARGAS, 2007, p. 170).

Logo, é questionável traçar limites no que se constituiria a música brasileira pura, uma vez que não há pureza em sua natureza e, portanto não deveria haver aquela que se classifica de exótica, primitiva, séria, etc. Existem elementos que se mesclaram e foram se cristalizando como parte integrante da cultura, porém, é insustentável pensar em termos de brasilidade, no sentido de se ter algo que foi criado genuinamente, sem ter a influência de elementos já feitos e cristalizados no passado ou em outros ambientes.

Diante disso, é pertinente afirmar que a trajetória artística do compositor brasileiro Waldemar Henrique foi norteadada por preceitos de homologação maniqueístas de cunho nacionalista. Impulsionado pelo ideal de se fazer conhecido e reconhecido no meio artístico, partiu para um centro de enunciação canônica, sendo admitido como um compositor exótico neste contexto, por levar em sua obra algumas referências culturais do Norte brasileiro. Conclui-se que tais manifestações em sua maioria eram vistas subalternamente, como manifestações periféricas pela mentalidade cultural dominante, ainda que de forma implícita e mesmo sob o manto da libertação da diferença nacional.

Portanto, é pertinente afirmar que determinados preceitos de homologação prejudicam a compreensão de outras vozes musicais que assim ficaram no contexto da não existência, ou porque se negou a existência de outros centros de enunciação ou porque se rotulou depreciativamente aquilo que saindo daí, buscou o centro canônico para ter voz e existência. No caso de Henrique, houve uma disposição de se submeter aos cânones estabelecidos. Mas, o que dizer das outras vozes que se levantaram nesse ínterim de ideologias monopolizadoras, e que não foram inseridas no processo de homologação? Logo, a história da música brasileira ainda tem

muito a despontar no sentido de novas descobertas e nova compreensão de seus agentes e manifestações. A linearidade não é mais concebível no contexto pós-moderno, se fazendo necessária a existência de novas abordagens, que favoreçam o estudo das vozes ocultas e subalternizadas pela mentalidade cultural hegemônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- FILHO, José Cláver. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2013 [1977].
- MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique, compositor brasileiro*. Belém: Falangola, 1979.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- VARGAS, Everton Vieira. *O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992 [1989].

Recebido em 22.08.2016

Aceito em 12.09.2016