

## **As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969)**

### **Abstract:**

*This article deals with the significance of the multiethnic influences of Brazil's original Amerindian, African and European cultures in the works of the composer Hekel Tavares (1896-1969) who was once a trailblazer for the musical history of this country but scarcely acknowledged to date in academic circles. To conduct a detailed examination of this complex research topic, it was necessary to fall back on a wide variety of techniques: For example, it proved possible to collect previously unpublished material on the artist's career during time spent in the archives at the Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro. An interview with the composer's son, Alberto Tavares, in the course of which it was even possible to gain sight of otherwise inaccessible sources, yielded further, crucial information. Current secondary literature on issues of musical history and musical ethnology were also consulted, and the insights gained in the process were contextualised using the results of the aforementioned steps by means of hermeneutic analysis. Readers are gradually familiarised with the subject matter which has been thoroughly researched in my dissertation for the first time in the whole world: A short overview of Brazil's musical history which is little known in these parts, serves as an introduction to this academic terra incognita as well as offering important details on the composer's biography. Building on this platform, specific examples are given of selected indigenous or African phenomena in Brazil's musical history and explained directly with reference to rituals, tradition and everyday practice. Relevant musical examples and analyses from Tavares' extensive oeuvre, in particular his piano concerto, underpin these special insights.*

Neste artigo vou apresentar as influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969), um dos maiores artistas deste país. Este importante músico é até hoje menos conhecido que o seu contemporâneo Heitor Villa-Lobos apesar de ter alcançado um imenso prestígio em vida graças ao seu estilo composicional individual que é formado por uma síntese de elementos tradicionais europeus e de elementos multiétnicos do folclore brasileiro, cujas raízes remontam (entre outras) às culturas ameríndias e africanas no Brasil.

### **1. A história do Brasil até os anos 1930**

#### **1.1. A era da colonização e os indígenas (a partir de 1500)**

Para poder discutir este contexto multicultural na carreira artística do então renomado compositor é preciso explicar a história social e musical do Brasil desde o descobrimento no século XVI até à formação nacional e cultural no século passado focando também a situação dos ameríndios e africanos naqueles períodos.

Até 1500, o ano do descobrimento do Brasil, o país era povoado por várias tribos indígenas como os tupi-guarani vivendo nas regiões litorais. Poucos anos depois chegaram os primeiros investigadores e aventureiros europeus como o francês Jean de Léry ou o alemão Hans Staden que publicaram os primeiros relatos sobre o contacto com os indígenas após a volta aos seus países de origem.

Alguns anos depois destes investigadores terem explorado o Brasil, imigrantes chegavam de todas as partes do mundo, especialmente dos países europeus tais como Portugal e Espanha, e também da Alemanha, Itália e Holanda. Começou a era da colonização representando uma época muito difícil para os indígenas que foram bastante mal tratados pelos colonistas.

Muitos índios morreram em consequência desta situação. Aqueles que conseguiram fugir retiraram-se para as regiões amazónicas dificilmente acessíveis onde viviam afastados dos imigrantes europeus.

No mesmo período a igreja católica enviou os primeiros missionários jesuítas para o Brasil para converterem os índios (e mais tarde, os africanos também) à religião crista, o que intensificou este problema:

Os ameríndios que preferiam viver nos institutos jesuítas perdendo conseqüentemente a sua cultura e identidade indígena, já que a execução das músicas tradicionais ameríndias era proibida pelos jesuítas. Com este processo de “civilização” (do ponto de vista europeia desse tempo) muitos elementos culturais indígenas desapareceram para sempre. Como os índios nestes institutos recebiam uma formação musical católica, muitos deles se tornaram músicos profissionais de tradição europeia<sup>1</sup>!

O que se sabe hoje ainda com certeza da música indígena é que era combinada sempre com bailes, funções religiosas ou atividades mágicas ou festivas.

Pela combinação com danças, desenvolveram-se uma multiplicidade de instrumentos de percussão (como os maracás) assim como as flautas de vários materiais (osso, pedra, madeira etc., produzindo uma verdadeira riqueza de timbres) para poder acompanhar os dançarinos<sup>2</sup>. Algumas destas flautas, p.ex. a *Zaholocê*, uma flauta muito aguda, podiam-se ver no Museu Nacional do Rio de Janeiro, que infelizmente ficou destruído por um incêndio há poucos anos.

Outras características da música indígena são, por exemplo, motivos rítmicamente complexos, técnicas de cantar com sons nasais num tom fanhoso, o uso de falsetes e de glissandi etc<sup>3</sup>.

Estas marcas podemos ouvir ainda hoje em dia nos *Aboios* dos pastores nordestinos, um gênero definido por gritos, elementos microtonais e uma [...] *linha melódica que vai brotando da fantasia do aboiador e se move em grandes curvas sonoras [...]*<sup>4</sup>.

Exemplo dum Aboio: <https://www.youtube.com/watch?v=bJf97A66JPU>

Tavares também costumava utilizar estes recursos musicais para criar um ambiente indígena, especialmente na sua composição *Rapsódia Nordestina* que é baseada em Aboios provenientes da região alagoana<sup>5</sup>.

Além do fundamento ameríndio dos Aboios é considerado como muito provável uma certa contribuição africana na evolução deste gênero.

---

<sup>1</sup>Cf. Mayer, Barbara: *Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896-1969); erläutert am Beispiel seines Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*, Diss. Univ. Mozarteum Salzburg 2019

<sup>2</sup>Cf. Antunes, Amauri Araújo: “Performance da Música Indígena no Brasil: Os instrumentos. Apontamentos e observações por Amauri Araújo Antunes”, disponível em: <https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm>, acesso em: 16/03/2015

<sup>3</sup>Cf. Andrade, Mário de: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL <sup>3</sup>1972, disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>, p. 11, acesso em: 08/11/2014

<sup>4</sup>Alvarenga, Oneyda: *Música popular brasileira*, São Paulo: Duas Cidades, p. 263

<sup>5</sup>Cf. Barros, Luíz Alípio de: “Hekel Tavares, o compositor, prepara *Rapsódia Nordestina*”, in: *Última Hora*, 28. 03. 1968, p. 10, disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 30/05/2015

### **1.2. A era da colonização e os africanos (aprox. 1550-1888)<sup>5</sup>**

A partir da segunda metade do século XVI chegavam também imigrantes africanos – não voluntariamente mas como escravos para trabalhar nas plantações dos senhores ricos europeus, nos engenhos, nas fazendas e nas minas. Os primeiros escravos eram Bantus provenientes das regiões do Congo, de Angola e de Moçambique, enquanto nos próximos séculos chegavam Yorubás, Ewés e Fons do Bhenim, de Ghana e Nigéria<sup>6</sup>.

Desta maneira desenvolvia-se uma nação multiétnica e multicultural.

Embora os africanos tenham sofridos dos mesmos proibições e restrições em relação à execução das suas tradições como os ameríndios e apesar de muitos africanos terem recebido também uma formação musical de tradição europeia nos colégios jesuítas, se pode constatar que, em geral, as culturas africanas influenciaram a evolução da música brasileira mais forte do que as culturas indígenas: Os africanos fundaram orquestras nas fazendas tocando nos feriados cristãos e nas festas privadas dos senhores brancos. Estas orquestras eram muito populares entre os brancos como os africanos tocavam com grande expressão musical e uma grande variedade rítmica. Os escravos fundaram também irmandades pelos quais organizavam quase toda a vida musical urbana no Brasil. Especialmente a partir de 1888, o ano da abolição da escravatura, os africanos impulsionaram consideravelmente a génese dos novos géneros da Música Popular Brasileira e dos fenómenos brasileiros como o Samba e o Carnaval famosos em todo o mundo<sup>7</sup>.

### **1.3. A época do nacionalismo no Brasil (até os anos 1930) e as Escolas Brasileiras de Composição**

No início do século XX começou um processo de nacionalismo crescente no Brasil: Nesta fase de procura de identidade, a população brasileira começou a tomar consciência das suas raízes, como aquelas dos ameríndios e dos africanos: Investigadores como Edgardo Roquete Pinto ou o compositor e investigador Alberto Nepomuceno fizeram viagens às regiões ameríndias para transcrever e gravar os cantos indígenas. O compositor e pianista Luciano Gallet e mais tarde Heitor Villa-Lobos estudaram manifestações folclóricas, africanas e indígenas com o objectivo de as incluir nas suas composições e criar uma arte nacional baseada nos elementos multiétnicos e nas marcas especificamente brasileiras deles – divergindo da arte europeia da qual os artistas se queriam afastar nesse tempo<sup>8</sup>. Hekel Tavares também fez viagens de estudo para varias regiões do Brasil como a região de Alto Solimões para investigar a música e a vida dos índios Parecí<sup>9</sup>.

Este movimento cultural iniciou a formação de duas Escolas Brasileiras de composição:

À primeira Escola pertencem, além do seu fundador Alberto Nepomuceno, compositores como João Octaviano, Henrique Oswald e Antonio Carlos Gomes que constituíram os alicerces para uma

---

<sup>6</sup>Cf. Béhague, Gérard: *Musiques du Brésil. De la cantoria à la samba-reggae*, Arles: Actes sud 1999, p. 51

<sup>7</sup>Cf. Mayer, Barbara: *Die Suite 'A Prole do bebê' Nr. 1 von Heitor Villa-Lobos. Analyse und Einordnung in den musikhistorischen Kontext*, Tese de Mestrado, Univ. Mozarteum Salzburg 2010, p. 6

<sup>8</sup>Cf. Travassos, Elizabeth: *Modernismo e música brasileira*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2000, p. 16

<sup>9</sup>Cf. Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 02/06/2013

linguagem musical nacional<sup>10</sup>. Nepomuceno e Gomes se empenharam ambos na abolição da escravatura com as suas obras *Dança dos Negros* resp. a ópera *O Escravo*.

Hekel Tavares conta-se entre os compositores da 2ª Escola Brasileira, denominada *Brasilidade* pelo historiador musical João Caldeira Filho, ao lado de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e outros compositores natos por volta da passagem do século XIX. *Estes compositores dedicaram-se, como diz Alberto Tavares, à pesquisa folclórica e a sua transfiguração artística, com caráter já univertizante, vencendo a fase nacionalista de seus precededores e fixando-se na fase simplesmente nacional, com definido caráter brasileiro*<sup>11</sup>.

## 2. Hekel Tavares (1896-1969)

Conforme esses princípios artísticos, o objetivo musical de Hekel Tavares era *trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país*<sup>12</sup>, pois que *as formas tradicionais, trabalhados com elementos trazidos das fontes étnicas, devem predominar como ponto fundamental de uma obra que seja, antes de tudo, o reflexo da vida, costumes e ambiente da gente brasileira*<sup>13</sup>.

Mas como é que Hekel Tavares pôde entrar em contacto com todas estas manifestações tradicionais do seu país?

Para poder responder à esta pergunta vamos ver a biografia de Tavares mais perto:

Tavares nasceu em Maceió, a capital do Estado de Alagoas, no Nordeste do Brasil, em 1896 num meio multiétnico: O Nordeste do Brasil é, em geral, uma região em que vivem até hoje muitos descendentes dos ameríndios. Além disso, o pai era fazendeiro de modo que Hekel cresceu numa grande fazenda com trabalhadores africanos, com os quais conheceu muitas tradições africanas. Hekel também fez parte de todas as actividades folclóricas regionais (os Maracatús, Reisados, Nau Catarinetas) que tinham lugar na propriedade grande da família Tavares. A família possuía até uma capela própria com um harmonium ao qual o pequeno Hekel (com 5 anos de idade!) fez as suas primeiras improvisações sobre as canções da região. Alberto Tavares conta: *O jardineiro da casa, havia feito um calço no pedal do fole do harmonium, para que Hekel pudesse tocar, sem minha avó saber*<sup>14</sup>!

Toda a família Tavares deve ter sido muito musical: Os pais eram amadores de música, o pai tocava flauta, a mãe era uma boa pianista. Os pais organizavam regularmente tertúlias musicais na sua casa. Hekel recebeu as primeiras aulas de piano com 5 anos de idade passando a conhecer toda a literatura

---

<sup>10</sup>Cf. Willmer, Richard: “Alberto Nepomuceno”, in: *Piano Society. Free Classical Recordings*, disponível em: <http://www.pianosociety.com/cms/index.php?section=2399>, acesso em: 17/11/2015

<sup>11</sup>Tavares, Alberto: “Biografia” (de Hekel Tavares) na partitura do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 1938, s. p.

<sup>12</sup>Tavares, Hekel: Citação, citado por Mauricio Quadrio, in: “Hekel Tavares”, comentário musical, in: Hekel Tavares: *2 Concertos em Formas Brasileiras*, Orquestra Sinfônica Nacional sob regência do compositor, solistas: J. de Souza Lima, O. Borgerth, s. l. 1962

<sup>13</sup>Tavares, Hekel: Citação, citado por Amélia Inez de Souza Pinto, in: ““Jovens! Tirem os Sapatos e Pisem no Chão””, artigo de jornal (fonte desconhecida), disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 31/05/2015

<sup>14</sup>Cf. Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 03/06/2013

pianística de tradição europeia como as obras de Bach, Rachmaninoff, Tchaikowsky, Rimsky-Korsakoff... – compositores que influenciaram também a sua linguagem e o seu gosto musical.

No início dos anos 1920, Hekel Tavares foi para o Rio de Janeiro para estudar piano e harmonia na Escola Nacional de Música, mas abandonou o instituto sem diploma depois de poucos meses por medo de correr o risco de ser influenciado no seu desenvolvimento musical duma maneira indesejada. Foi nesta escola que conheceu o Heitor Villa-Lobos, que também não terminou o curso. É importante saber que os dois compositores eram muito amigos por toda a vida<sup>15</sup>; tinham tanto um gosto musical comparável como uma personalidade forte em relação às suas ideias musicais que era combinado com um inegável talento musical intuitivo. Hekel trabalhava então como compositor e pianista acompanhador nos teatros de revista na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro; onde compôs a Peça do Carnaval *Stá na Hora*, o seu primeiro grande sucesso atraendo a atenção dum vasto público. Assim começou a sua 1ª fase de composição, a fase popular, caracterizada pela composição de canções populares (durando até ao início dos anos 1930).

### **1ª fase: A fase das canções populares**

Neste período, Hekel compôs mais de 150 canções populares de modo que o maestro Eleazar de Carvalho lhe atribuiu o apelido de “Schubert Brasileiro” referindo-se ao compositor alemão Franz Schubert conhecido internacionalmente pelos seus “Lieder”<sup>16</sup>. Tavares também alcançou um grande prestígio no Brasil pelas suas canções seguintes, tais como *Sussuarana*, *Casa de Caboclo* e *Guacyra*, como confirma um artigo de jornal desse tempo disponível no Instituto Moreira Salles: *Pois bem, nesses tempos, ‘Sussuarana’ era uma canção que estava na boca de toda gente, e seu compositor, jovem e um dos grandes elegantes da época, era dos homens mais falados do Rio, um cartaz, como se diz hoje em dia, das rodas artísticas e das rodas sociais. Falei em ‘Sussuarana’, mas podia ter falado em mais de uma dezena de canções com que o compositor nortista – vinha das Alagoas– conquistara a admiração popular. Canções escritas nessa época ou pouco depois, como ‘Papá Curumiassu’, ‘Casa de caboclo’, ‘Chove chuva’, ‘Azulão’ e tantas outras em que a alma romantica do Brasil se expressava em melodias que ouvidas uma vez a gente nunca mais as esquecia. O compositor – vi-o com olhos de menino deslumbrado umas três ou quatro vezes – era um leão da moda, que usava gelô e polainas. Apontavam-no na rua: – E’ o Hekel Tavares... E, do coração à boca, subiam as melodias que ele compunha*<sup>17</sup>.

Particularmente as canções de arte, tais como *Oração do Guerreiro* e *Funeral de um Rei Nagô*, interpretadas por solistas renomados como a cantora norte-americana Marian Anderson no legendária Carnegiehall em Nova Iorque, estão atraendo o interesse de artistas até hoje em dia, p.ex. da cantora Ana Salvagni.

<sup>15</sup>Cf. Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 03/06/2013

<sup>16</sup>Carvalho, Eleazar de: Citação, citado por Fernando Coelho, in: “Hekel Tavares, o ‘Schubert’ brasileiro”, in: *Gazeta de Alagoas*, Caderno B, n. 144 (LXXL), p. 31-33, 11. 09. 2005, p. 33, disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=74688>, acesso em: 07/11/2012

<sup>17</sup>“É O Hekel Tavares”, artigo de jornal (fonte desconhecida), disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 30/05/2015

## **2ª fase: A fase das obras pedagógicas como fase de transição ao gênero sinfônico (ca. 1930-1935)**

Apesar de ter alcançado tanto sucesso como compositor popular Hekel Tavares decidiu-se, no início dos anos 30, de se concentrar numa carreira sinfônica. Os estímulos principais desta mudança deviam ter sido: Primeiro, o conselho do seu ex-professor Henrique Oswald que lhe teve aconselhado a perseguir uma carreira sinfônica pelo seu imenso talento na área da orquestração, e o segundo (e talvez ainda mais forte) estímulo foi de certeza o casamento com a escritora Marta Dutra, uma amadora da música sinfônica: O casal criou numa colaboração artística várias óperas infantis com instruções didáticas (*O Gaúcho*, *O Sapo Dourado*) que são consideradas como os primeiros passos de Tavares no mundo sinfônico, comparáveis a uma fase de transição ao campo sinfônico. Deste modo a obra completa de Hekel Tavares pode ser dividida em três fases distintas sobre as quais o maestro Eleazar de Carvalho se pronuncia na seguinte citação: *Na sua criação musical – quer como o compositor que prefere cantar os humildes e sofrendores através de suas centenas de canções, quer elevando-se ao gênero sinfônico, Hekel Tavares deliberadamente tratou esses dois gêneros com o mesmo espírito, onde as características expressivas do folclore nacional são exercitadas com a predominância da harmonia tradicional, com poucas ou nenhuma concessão ao modernismo, mantendo-se, de maneira geral, dentro da quadro da música neo-romântica*<sup>18</sup>.

## **3ª fase: A fase sinfônica (a partir de 1935)**

Como início oficial da sua fase sinfônica é considerado o ano 1935 em que Tavares completou o seu *Poema sinfônico: André de Leão e o Demônio do Cabelo Encarnado* no qual elabora temas da mitologia indígena, como o mito do Curupira, um tipo de duende com forças mágicas protegendo a floresta de intrusos indesejados. Esta obra foi um primeiro sucesso para ele na nova área sinfônica:

Não só Heitor Villa-Lobos expressou a sua admiração por esta obra como também o famoso Walt Disney, que convidou Hekel a colaborar com ele e a se mudar com toda a sua família para os Estados Unidos Americanos. Mas o Hekel ficou sempre no Brasil declinando todos os convites do exterior<sup>19</sup>.

Em vez de estudar fora do Brasil, Tavares fez extensas viagens de estudo folclórico através do seu país, especialmente nos anos 1949 -1953 como bolseiro do Ministério de Cultura e Saúde Pública: Nesses anos viajou, por exemplo, para a região de São Paulo para estudar o folclore paulista, ou, como já foi mencionado, para a região de Alto Solimões para investigar a música dos índios Parecí. Desse modo passou a conhecer os cantos, ritmos e mitos folclóricos das regiões visitadas<sup>20</sup>. Tavares até fez colecções dos cantos recolhidos para o uso pessoal: Um exemplo é o canto *Papá Curumiassú* que o inspirou para a composição duma obra do mesmo título<sup>21</sup>. Para poder aproveitar os resultados das viagens musicalmente, compôs, como resumo das experiências destes estudos, o *Poema Sinfônico Anhangüera* op. 11 n.7 para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil completado em 1954.

<sup>18</sup>Carvalho, Eleazar de: Citação, citado por Alberto Tavares, in: “Biografia” (de Hekel Tavares) na partitura do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* op. 105 n. 2, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 1938, s.p.

<sup>19</sup>Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 02/06/2013

<sup>20</sup>Cf. Instituto Moreira Salles: “Hekel Tavares. Biografia”, disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares>, acesso em: 09/04/2016

<sup>21</sup>Cf. Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 03/06/2013

### 3. Exemplos de elementos indígenas na obra *Anhangüera*

Nesta obra Tavares musicou poemas de Murilo Araújo e o libreto da sua mulher, Marta Dutra Tavares, tratando motivos provenientes da época dos *Bandeirantes* (aventureiros portugueses que estavam à procura de ouro e escravos na região de São Paulo nos séculos XVII/XVIII). Nesse contexto apresenta a figura legendária do Bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva que explorava as minas de ouro na região de Goiás em 1722. O Bandeirante tinha numerosos encontros com os índios tupi-guarani lá que lhe atribuíram o apelido de *Anhangara/Anhangüera*, um nome que pode significar “diabo” na língua tupi, como informa a musicóloga Suely Neves Brígido<sup>22</sup>. Devido à relação directa com o mundo ameríndio, Tavares elabora elementos indígenas em várias partes da sua obra que consta de 6 cenas<sup>23</sup>:

1. *Bênção da Bandeira*, 2. *Anhangüera*, 3. *Penetração*, 4. *Canide lune*, 5. *A Dança do Chefe Índio*, 6. *Nas Terras Centrais*

A 4ª cena é baseada numa canção tupi-guarani relativamente conhecida, *Canide lune* e na 5ª cena *Dança do Chefe Índio* ressoa um instrumento de percussão típico chamado de mulú-mulú que o Chefe dos Parecí ofereceu de presente a Hekel Tavares uma vez<sup>24</sup>. Alberto Tavares explica a construção e o som deste instrumento da seguinte maneira: *São dois troncos de pequena árvore, com 1 metro e meio de comprimento, onde foram arramados várias sementes de uma árvore, que são em forma de conchas. São muito duras essas sementes. O som é de um chocalho. [...] É um instrumento de percussão, único!*<sup>25</sup>

Hekel Tavares utiliza este instrumento para poder imitar – como constata o musicólogo e pianista João de Souza Lima no seu comentário musical no anexo do disco *Anhangüera* – [...] *a fala do chefe dos índios Quirixá, (que) dá início à 5ª. cena em frase sugestiva enunciada em uníssono pelo fagote e flautim, sendo êste logo substituído pela clarineta para concluir a exposição. Entre êsses dois enunciados faz-se ouvir, em golpe isolado, o instrumento típico mulú-mulú, cuja sonoridade, assemelhando-se a do chocalho, ambienta instantâneamente a cena. O autor não quis explorar o emprêgo deste instrumento, limitou-se a fazê-lo soar muito discretamente o que, é inegável, aumentou extraordinariamente sua ação evocativa. A dança está, pois, preparada e os tímpanos estabelecem o ritmo que continuará persistente. Entram agora os naipes orquestrais com cantos de carácter indígena numa profusão de efeitos, de combinações de grande variedade, tudo realizado sem artifícios e sem complicações de fatura*<sup>26</sup>.

<sup>22</sup>Cf. Neves, Suely V. Brígido: “Questões relativas à cultura musical tupi-guarani da reserva indígena de Itatinga ou Bracuí no estado do Rio de Janeiro”, na *Revista Brasil-Europa* n.21 1993: 1, disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-03.htm>, acesso em: 27. 03. 2015

<sup>23</sup>Cf. Tavares, Hekel: *Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares Ops. 11 Nr. 17. Análise musical de Souza Lima*. Orquestra Brasileira de Concertos sob regência do autor, Petrópolis (Brasil): Rádio Petrópolis 1954

<sup>24</sup>Cf. Tavares, A.: e-mail, recebido em: 03/06/2013

<sup>25</sup>Tavares, A.: e-mail, recebido em: 03/06./2013

<sup>26</sup>Lima, João de Souza: “Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares. Comentário musical de Souza Lima”, comentário musical, in: Hekel Tavares: *Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares Ops. 11 Nr. 17. Análise musical de Souza Lima*. Orquestra Brasileira de Concertos sob a regência do autor, Petrópolis (Brasil): Rádio Petrópolis 1954, p. 3





Hekel Tavares sirve-se desta canção na 4ª cena numa forma menos teatral mas evidentemente modificada como podemos verificar neste exemplo:

*Canide lune* na obra *Anhangüera* de Hekel Tavares<sup>30</sup>



Utiliza só as primeiras notas da canção, transpondo-as para baixo e sincopando a melodia.

João de Souza Lima escreve sobre os efeitos desta elaboração artística do canto:

*[...] Nesta cena, Hekel Tavares aparece na plenitude de sua personalidade. O elemento básico de sua inspiração nos é revelado com a maior naturalidade como um fato decorrente de seu próprio eu. Após leve introdução que é quase um 'recitativo', com a colaboração de instrumentos cantantes, fica preparada a entrada da canção que Jean de Lery (sic!) colheu e da qual Hekel Tavares se serviu dos primeiros compassos apenas. As trompas, mais uma vez, com suas notas servem de anteparo ao Canide-loune que se transmuda numa das mais belas páginas musicais do seu autor. Não satisfeito com essa revelação, nos proporciona, ainda, mais uma grande emoção com aquêle achado – prova indubitável de sua sensibilidade – de transformar em tonalidade maior a frase que é em menor. Não é necessário encarecer a extraordinária fôrça emocional dessa frase assim transformada<sup>31</sup>.*

Para terem uma impressão auditiva desta canção na versão de Hekel Tavares podem ouvir a 4ª cena abrindo este link:

[https://www.youtube.com/watch?v=iV9BopPSQEc&list=PLbQ\\_Mf5tip-PZviXaKeugfF5HFEV5LkW\\_](https://www.youtube.com/watch?v=iV9BopPSQEc&list=PLbQ_Mf5tip-PZviXaKeugfF5HFEV5LkW_)  
(a 4ª cena começa a partir do min. 26.49)

#### **4. Influências africanas no Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras**

Neste artigo podemos concentrar-nos só a uma certa escolha de elementos do grande leque das características musicais multiétnicas. Por essa razão vamos focar em outras etnias agora e discutir as influências africanas na obra de Hekel Tavares.

Como marcas gerais da música africana no Brasil são consideradas, por exemplo:

- a grande variedade de ritmos e de instrumentos de percussão
- a expressão musical imensa
- . o papel enorme da improvisação e da variação de pequenos motivos musicais
- escalas pentatônicas e hexacordais

<sup>30</sup> Cf. Lima, João de Souza: "Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares. Comentário musical de Souza Lima", comentário musical, in: Hekel Tavares: *Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares Ops. 11 Nr. 17. Análise musical de Souza Lima*. Orquestra Brasileira de Concertos sob regência do autor, Petrópolis (Brasil): Rádio Petrópolis 1954, p.3

<sup>31</sup>Lima, Rádio Petrópolis 1954, p.3



próximos tempos Tavares adiciona mais instrumentos de percussão afrobrasileiros (como reco-reco, caixa de madeira e bombo) e trata todos os instrumentos da orquestra como instrumentos de percussão (também as cordas!) a partir de t. 62, estabelecendo uma analogia audível com a *Batucada* já que todos os instrumentos têm uma função rítmica e percussiva nesta passagem: As cordas tocam concisos efeitos percussivos em pizzicato formando um fundamento rítmico do tipo *ostinato*, sobre o qual o piano executa figuras de tresquiálteras rápidas evocando os movimentos velozes dos solistas do *Batuque*<sup>35</sup>.

Clicando neste link podem ouvir o *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* tocado por João de Souza Lima ao piano e a Orquestra Sinfônica Nacional sob regência do compositor: <https://www.youtube.com/watch?v=BuNiKT8ZvJE>

(O tema descrito *Movimento de Batuque* começa a partir do min. 02.45).

Resumindo, pode-se constatar que neste brilhante concerto – como também em todos os outros exemplos musicais mencionados neste artigo – vive o espírito do folclore brasileiro em todas as suas formas de expressão. O maestro Eleazar de Carvalho tira a seguinte conclusão desta riqueza multicultural na obra de Hekel Tavares:

*Hekel Tavares compreendeu as manifestações musicais da gente de sua terra, absorveu-as, utilizando-as com função ambientadora, figurativa e emotiva e imprimiu o seu inteligente poder criador que marcou história na conceituação de Música Brasileira*<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup>Cf. Tavares, Hekel: *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*, partitura do concerto, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 1938, p. 12/13

<sup>36</sup>Carvalho, Eleazar de: Citação, citado por Alberto Tavares, in: “Biografia” (de Hekel Tavares) na partitura do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n.2*, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 1938, s.p.

## FONTES

- ▶ Alvarenga, Oneyda: *Música popular brasileira*, São Paulo: Duas Cidades <sup>2</sup>1982
- ▶ Andrade, Mário de: *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL <sup>3</sup>1972
- ▶ Antunes, Amauri Araújo: "Performance da Música Indígena no Brasil: Os instrumentos. Aparentamentos e observações por Amauri Araújo Antunes", disponível em: <https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm>, acesso em: 16/03/2015
- ▶ Artista desconhecido: *Aboio da Saudade a Gonzagão*, upload: EBC na Rede, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bJf97A66JPU>, acesso em: 25/07/2021
- ▶ Barros, Luíz Alípio de: "Hekel Tavares, o compositor, prepara *Rapsódia Nordestina*", in: *Última Hora*, 28/03/1968, p. 10, disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 30/05/2015
- ▶ Cacciatore, Olga Gudolle: *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária S.E.E.C. 1977
- ▶ Carvalho, Eleazar de: Citação, citado por Alberto Tavares, in: "Biografia" (de Hekel Tavares) na partitura do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* op. 105 n. 2, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale 1938, s.p.
- ▶ Carvalho, Eleazar de: Citação, citado por Fernando Coelho, in: "Hekel Tavares, o 'Schubert' brasileiro", in: *Gazeta de Alagoas*, Caderno B, n. 144 (LXXL), p. 31-33, 11. 09. 2005, disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=74688>, acesso em: 07/11/ 2012
- ▶ "É O Hekel Tavares", artigo de jornal (fonte desconhecida), disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 30/05/2015
- ▶ Instituto Moreira Salles: "Hekel Tavares. Biografia", disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares>, acesso em: 09/04/2016
- ▶ Knipp, Kersten: *Das ewige Versprechen. Eine Kulturgeschichte Brasiliens*, Berlin: Suhrkamp 2013
- ▶ Léry, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, Genève: A. Chuppinn <sup>3</sup>1585
- ▶ Léry, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Genève 1580. Editado por Jean-Claude Morisot, Genève: Droz 1975
- ▶ Lima, João de Souza: "Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câoro misto, solistas e câoro infantil, de Hekel Tavares. Comentário musical de Souza Lima", comentário musical, in: Hekel Tavares: *Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câoro misto, solistas e câoro infantil, de Hekel Tavares Ops. 11 Nr. 17. Análise musical de Souza Lima*. Orquestra Brasileira de Concertos sob regência do autor, Petrópolis (Brasil): Rádio Petrópolis 1954
- ▶ Mayer, Barbara: *Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896-1969); erläutert am Beispiel seines Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*, Diss. Univ. Mozarteum Salzburg 2019
- ▶ Mayer, Barbara: *Die Suite 'A Prole do bebê' Nr. 1 von Heitor Villa-Lobos. Analyse und Einordnung in den musikhistorischen Kontext*, Tese de Mestrado, Univ. Mozarteum Salzburg 2010
- ▶ Neves, Suely V. Brígido: "Questões relativas à cultura musical tupi-guarani da reserva indígena de Itatinga ou Bracuí no estado do Rio de Janeiro", in: *Revista Brasil-Europa* n.21 1993: 1, disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-03.htm>, acesso em: 27/03/2015
- ▶ Schreiner, Claus: *Música Popular Brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*, Darmstadt: Tropical Music <sup>3</sup>1985
- ▶ Tavares, Alberto: e-mail, recebido em: 03/06/2013
- ▶ Tavares, Hekel: *Anhangüera op. 11 Nr. 7 – Poema Sinfônico para orquestra, câoro misto, solistas e câoro infantil*. Orquestra Brasileira de Concertos sob regência do autor, Petrópolis (Brasil): Rádio Petrópolis 1954
- ▶ Tavares, Hekel: Anhangüera, upload: Eduardo Linzmayer, [https://www.youtube.com/watch?v=iV9BopPSQEc&list=PLbQ\\_Mf5tip-PZviXaKeugfF5HFEV5LkW\\_](https://www.youtube.com/watch?v=iV9BopPSQEc&list=PLbQ_Mf5tip-PZviXaKeugfF5HFEV5LkW_), 25/07/2021

- ▶ Tavares, Hekel: Citação, citado por Alberto Tavares numa entrevista pessoal, 31/05/2015
- ▶ Tavares, Hekel: Citação, citado por Amélia Inez de Souza Pinto, in: “Jovens! Tirem os Sapatos e Pisem no Chão”, artigo de jornal (fonte desconhecida), disponível no Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro), acesso em: 31/05/2015
- ▶ Tavares, Hekel: Citação, citado por Mauricio Quadrio: “Hekel Tavares”, comentário musical, in: Hekel Tavares: *2 Concertos em Formas Brasileiras*, Orquestra Sinfônica Nacional sob regência do compositor, solistas: J. de Souza Lima, O. Borgerth, s. l. 1962
- ▶ Tavares, Hekel: *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*, partitura, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale (1938)
- ▶ Tavares, H: *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*, J. de Souza Lima, piano, Orquestra Sinfônica Nacional, upload: Eduardo Linzmayer, <https://www.youtube.com/watch?v=BuNiKT8ZvJE>, 25/07/2021
- ▶ Willmer, Richard: “Alberto Nepomuceno”, in: *Piano Society. Free Classical Recordings*, disponível em: <http://www.pianosociety.com/cms/index.php?section=2399>, acesso em: 17/11/2015