

17. MULTICULTURALISMO BRASILEIRO NA OBRA DE HEKEL TAVARES (1896-1969)*

BARBARA MAYER
Universität Mozarteum Salzburg

Resumo: Este texto tem como objetivo ressaltar a grande importância das origens ameríndias, africanas e europeias do Brasil para a obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969). Ainda que esteja comprovadamente entre os artistas mais importantes da história musical brasileira, Tavares foi ignorado musicalmente durante muito tempo. Por este motivo, uma variedade de métodos foi necessária para garantir uma investigação séria em relação a esse assunto complexo. Em uma entrevista pessoal com Alberto Tavares, filho do compositor, tivemos uma percepção inestimável de fontes inéditas. Outros materiais importantes foram coletados durante um amplo trabalho de arquivamento no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. A literatura secundária atual a respeito de questões da história musical e da etnologia musical também foi consultada, e as percepções obtidas no processo foram contextualizadas usando os resultados das etapas mencionadas anteriormente por meio da análise hermenêutica. Gradualmente, os leitores se familiarizam com o assunto que foi pesquisado minuciosamente neste estudo pela primeira vez em todo o mundo. Uma breve visão geral da história musical do Brasil, pouco conhecida por aqui, é uma introdução a essa terra incógnita acadêmica, além de oferecer detalhes importantes sobre a biografia do compositor. Partindo dessa plataforma, fenômenos ameríndios, africanos

* Esta contribuição representa a versão atualizada e ampliada do artigo “As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969)”, publicado *online* em 2021 (veja Bibliografia).

e europeus selecionados podem ser aprofundados diretamente com exemplos musicais de Hekel Tavares, revelando práticas específicas dos habitantes multiétnicos do Brasil, bem como suas surpreendentes interconexões culturais.

Palavras-chave: Hekel Tavares, música brasileira, influências multiétnicas, concerto para piano e orquestra.

BRAZILIAN MULTICULTURALISM IN THE WORKS OF HEKEL TAVARES (1896-1969)

Abstract: *This essay aims to highlight the great significance of Brazil's Amerindian, African and European origins for the œuvre of the composer Hekel Tavares (1896-1969). Although demonstrably ranked among the most important artists of the Brazilian musical history, Tavares has been musicologically overlooked for a long time. For this reason, a variety of methods was necessary to ensure a serious investigation of this complex topic. A personal interview with Alberto Tavares, the composer's son, offered first invaluable insights into unpublished sources. Further relevant materials were gathered during extensive archival work in Rio's Instituto Moreira Salles. Current secondary literature on issues of musical history and musical ethnology were also consulted, and the insights gained in the process were contextualized using the results of the aforementioned steps by means of hermeneutic analysis. Readers are gradually familiarized with the subject matter which has been thoroughly researched in this study for the first time: a short overview of Brazil's musical history serves as an introduction to this academic terra incognita, as well as offering important details on the composer's biography. Building on this platform, selected Amerindian, African and European phenomena can be fleshed out directly with music examples of Hekel Tavares revealing specific practices of Brazil's multiethnic inhabitants as well as their astounding cultural interconnections.*

Keywords: Hekel Tavares, Brazilian music, multiethnic influences, piano concerto.

INTRODUÇÃO

Neste artigo vou apresentar a variedade musical multicultural 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 (Mayer 2021a).

I. O CONTEXTO BIOGRÁFICO E HISTÓRICO DE HEKEL TAVARES

Mas como é que Hekel Tavares pôde entrar em contacto com todas estas manifestações multiculturais do seu país? A resposta encontra-se na sua biografia. 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 atividades folclóricas regionais (os maracatús, reisados, nau catarinetas) que tinham lugar na propriedade grande da família Tavares. Toda a família deve ter sido muito musical: Os pais eram amadores de música, organizavam regularmente tertúlias musicais na sua casa e possuíam até uma capela própria com um harmonium ao qual o pequeno músico 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!” (Tavares 2013a). O rapaz recebeu as primeiras aulas de piano com 5 anos de idade, passando a conhecer toda a literatura pianística de tradição europeia como as obras de Bach, Rachmaninoff, Tchaikowsky y Rimsky-Korsakoff, compositores que influenciaram o seu gosto musical. Por conseguinte, Hekel Tavares pôde desenvolver o seu inegável talento intuitivo desde tenra idade (Mayer 2021a). Destas experiências fundamentais formou-

-se uma linguagem composicional na qual “[...] as características expressivas do folclore nacional são exercitadas com a predominância da harmonia tradicional, com poucas ou nenhuma concessão ao modernismo [...] dentro do quadro da música neo-romântica” (De Carvalho em Tavares 2001). Baseado neste contexto biográfico, o princípio artístico de Hekel Tavares era “[...] trazer para as Salas de Concerto o espírito da música popular do meu país” (Tavares em Quadrio 1962), 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” (Tavares em Pinto s.d.).

2. A HISTÓRIA DO BRASIL ATÉ OS ANOS 1930

2.1. A era da colonização e os indígenas (a partir de 1500)

Para poder discutir as fontes “étnicas” mencionadas 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 maltratados pelos colonizadores. Muitos índios morreram em consequência desta situação. Aqueles que conseguiram fugir retiraram-se para as regiões amazônicas 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 consequentemente 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 europeu 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 (Mayer 2021a). 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 (Antunes 2001). Algumas destas flautas, por exemplo, 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. (De Andrade 1972). Estas marcas podemos ouvir ainda hoje em dia nos aboios dos pastores nordestinos, um género definido por gritos, elementos microtonais e uma “[...] linha melódica que vai brotando da fantasia do aboiador e se move em grandes curvas sonoras [...]” (Alvarenga 1982: 263). 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 (Barros 1968: 19). Além do fundamento ameríndio dos aboios é considerado como muito provável uma certa contribuição africana na evolução deste género (Alvarenga 1982: 263; Mayer 2021a).

2.2. A era da colonização e os africanos (aprox. 1550-1888)

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 Nígeria (Béhague 1999: 51). 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, pois 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 (Mayer 2010: 6; Mayer 2021a).

2.3. 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 objetivo 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 (Travassos 2000: 16). Hekel Tavares também fez viagens de estudo para várias regiões do Brasil como a região de Alto Solimões para investigar a música e a vida dos índios Parecí (Tavares 2013a). 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, e Antonio Carlos Gomes, que constituíram os alicerces para uma linguagem musical nacional (Willmer); Nepomuceno e Gomes se empenharam ambos na abolição da escravatura com as suas obras *Dança dos Negros* e a ópera *O Escravo* (Mayer 2021a). No cenário da música brasileira desse período, o compositor Henrique Oswald merece uma posição especial, tendo um papel importante tanto na criação da canção brasileira iniciada por Nepomuceno, como na carreira artística do seu aluno Hekel Tavares. Tavares conta-se entre os compositores da segunda 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 à pesquisa folclórica e a sua transfiguração artística, com caráter já univertalizador, vencendo a fase nacionalista de seus predecessores e fixando-se na fase simplesmente nacional, com definido caráter brasileiro” (Tavares 2001).

3. A OBRA DE HEKEL TAVARES

3.1. A fase das canções populares (até aprox. 1930)

Antes de se concentrar sem exceção à carreira erudita nacional-brasileira, Hekel Tavares trabalhava por motivos financeiros —como muitos dos seus colegas mencionados— no meio popular do Rio de Janeiro, o centro da música popular brasileira desse tempo. O jovem compositor chegou ao Rio no início dos anos 1920 com a intenção de 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 neste instituto que conheceu o Heitor Villa-Lobos, um contacto importante. Os dois compo-

sitores foram muito amigos por toda a vida (Tavares 2013b); tinham tanto um gosto musical comparável como uma personalidade forte em relação às suas ideias musicais. Hekel Tavares encontrou, então, um emprego 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 atraindo 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). 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* (De Carvalho em Coelho 2005: 33). 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 (“É O Hekel Tavares” s.d.).

Particularmente as canções de arte, tais como “Oração do Guerreiro” e “Funeral de um Rei Nagô”, interpretadas por solistas renomados como a cantora norteamericana Marian Anderson no legendária Carnegie Hall em New York, estão atraindo o interesse de artistas até hoje em dia, por exemplo da cantora Ana Salvagni (Mayer 2021a).

3.2. Obras pedagógicas como fase de transição ao gênero sinfônico (aprox. 1930-1935)

Apesar de ter alcançado tanto sucesso como compositor popular Hekel Tavares decidiu-se, no início dos anos trinta, de focalizar uma 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, se calhar, 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 (Mayer 2021a).

3.3. 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 (Tavares 2013a). 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 (Instituto Moreira Salles s.d.). 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 (Tavares 2013a). Para poder aproveitar os resultados das viagens musicalmente, compôs, como resumo das experiências destes estudos, o poema sinfônico *Anhangüera* para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil completado em 1954 (Mayer 2021a).

4. ALGUNS 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 e 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 Brígido Neves (Neves 1993). Devido à relação direta com o mundo ameríndio, Tavares elabora elementos indígenas em várias partes da sua obra que consta de seis cenas (Tavares 1954): 1. *Bênção da Bandeira*, 2. *Anhangüera*, 3. *Penetração*, 4. *Canide iune*, 5. *A Dança do Chefe Índio* y 6. *Nas Terras Centrais*

A terceira cena, *Penetração*, inclui componentes linguísticas do poema *Tiriamazerane* dos índios Arití (Passos) e a quarta cena é baseada numa canção tupi-guarani relativamente conhecida, “Canide iune”. Na quinta cena, *A 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 (Tavares 2013b). 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 arramadas 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!” (Tavares 2013b). 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 caráter indígena numa profusão de efeitos, de combinações de grande variedade, tudo realizado sem artifícios e sem complicações de fatura (Lima 1954: 3).

Como próximo exemplo ameríndio vamos focar a canção “Canide iune” na quarta cena, que trata duma ave amarela, como é a tradução do título da língua dos índios tupi para o português. É um dos cantos mais conhecidos da música indígena no Brasil, como já foi citado nos primeiros relatos de investigadores europeus que remontam aos primórdios do século XVI. Esses investigadores viajaram, pouco tempo depois do “descobrimento” deste país, para a terra do Pau-Brasil para conhecer a vida e a música dos índios (Mayer 2021a). Um deles era o calvinista francês Jean de Léry que informa no seu livro *Histoire d'un voyage fai(c)t en la terre du Brésil, autrement dite Amérique* do 1585 sobre esta canção e também sobre as características gerais dos cantos indígenas (exemplo 17.1).



Exemplo 17.1: “Canide iune” na versão transcrita por Jean de Léry
(De Lery 1975: 159).

Neste canto podemos reconhecer os intervalos pequenos, típicos do sistema tonal ameríndio, e também a tendência dos indígenas para formar uma cadência (sejam ignorados os potenciais erros de transcrição que ocorriam inevitavelmente quando os europeus tentavam a notar cantos ameríndios no sistema tonal europeu). Segundo as observações de Léry, a canção era executada pelos tupi-guarani do seguinte modo que esclarece os problemas de notação

perante o caracter teatral e a combinação de música, fala e movimentos do corpo —aspectos que não são tomados em conta na notação musical de tradição europeia: “[...] à chacun couplet tous en trainsnans leurs voix, disans: Heu, heuaüre, heüra, heüraüre, heüra, heüra, oueh. [...]. Quand ils voulurent finir, frappans du pied droit contre terre, plus fort qu’au parauant, apres que chacun eut craché deuant soy, tous vnaniment, d’vne voix rauque, prononcerent deux ou trois fois, He hua hua hua & ainsı cesserent” (De Lery 1975: 159). Hekel Tavares sirve-se desta canção na quarta cena numa forma menos teatral, mas evidentemente modificada como podemos verificar no exemplo 17.2.



Exemplo 17.2: “Canide iune” na obra *Anhangüera* de Hekel Tavares (Lima 1954: 3).

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-Ioune 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 aquele achado —prova indubitável de sua sensibilidade— de transformar em tonalidade maior a frase que é em menor. Não é necessário encarecer a extraordinária força emocional dessa frase assim transformada (Lima 1954: 3).

Mas Hekel Tavares não foi o único compositor inspirado por este material musical. Já em 1926, o seu contemporâneo Heitor Villa-Lobos elaborou

um primeiro arranjo *Canide ioune – Sabbath* para canto e orquestra (Monari 2013: 332), seguido por uma segunda composição com o mesmo título para coro misto a seis vozes em dois coros. Embora esta obra fosse escrita sete anos mais tarde, em 1933, ambas composições revelam o “ideário de um nacionalismo de raiz romântica” (Monari 2013: 345), representando também o ideal musical de Hekel Tavares.

5. INFLUÊNCIAS AFRICANAS NO *CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA EM FORMAS BRASILEIRAS*

Neste teste, podemos concentrar-nos só a uma certa escolha de elementos do grande leque das características musicais multiétnicos. 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; os dobrados, cantos responsoriais que foram utilizados como meio de comunicação pelos trabalhadores nas plantagens, parecidos aos *call and response patterns* dos escravos nos Estados Unidos Americanos influenciando a história do jazz; e o batuque como arquétipo das danças afrobrasileiras futuras (Alvarenga 1982: 20).

O batuque é uma dança de roda colectiva de origem congo-angolana com solistas, no compasso binário 2/4, representando mais um elemento típico africano. Conforme a musicóloga Olga Cacciatore, a etimologia da palavra batuque pode ser derivada da designação “ato de bater”, aplicada pelos portugueses aos tambores na África, ou bem do landim, a língua africana xironga, na qual a palavra *batchuk* significa “tambor” (Cacciatore 1977: 66). É também importante mencionar que o decurso da dança é dirigido por um grupo de percussão chamado de batucada que é composto por vários tambores e atabaques completados por batidas de mãos. Mas a característica principal do batuque é o ritual da chamada umbigada / semba pelo qual o / a respectivo / a solista convida o / a próximo / a solista para dançar tocando ligeiramente o umbigo dele / dela. A umbigada encontra-se até hoje em dia no repertório de muitas danças brasileiras de influência africana, como o lundu, o coco, o jongo, o samba, de

modo que o significado da designação batuque abrange hoje um grande número de danças de cunho africano (samba, coco, jongo...) ou é até usado como sinônimo do samba (Mayer 2021a, Mayer 2021b: 213-216) (exemplo 17.3).



Exemplo 17.3: Modelo rítmico do batuque (Schreiner 1985: 57).

Esta dança representa também um elemento significativo no *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras* que Tavares compôs em 1938 (Tavares 1938). Esta obra é uma das suas composições mais estimadas sendo executada em quase todas as partes do mundo (Argentina, Áustria, Brasil, EUA, Inglaterra, Itália, Kuala Lumpur, Malaysia, Polónia...) com solistas e orquestras renomados (Felicja Blumental com a London Symphony Orchestra, Arnaldo Cohen com a Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró Música...). O concerto consta de três andamentos: *Modinha*, *Ponteio* y *Maracatú*. Especialmente no primeiro andamento, *Modinha*, o tema musical “movimento de batuque” tem uma função essencial. Tavares cria o ambiente do batuque através de vários recursos musicais: muda o tempo para um compasso binário, específico para o gênero do batuque, e introduz um modelo rítmico de cunho africano no piano (compasso 54), em relação ao tempo (p. ex. à divisão do compasso) e às síncopes da passagem. Este *feeling* é intensificado pelo acorde sincopado em fa maior na mão esquerda. Nos 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 do compasso 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 (Tavares partitura 2001: 12-13, Mayer 2021a).

Em geral, observa-se no batuque —em concordância com muitos gêneros de origem africana— a unidade de música, dança e religião. Os ritmos

e coreografias rituais dele refletem o mundo sobrenatural e também a vida cotidiana da tradição africana. Desta única fusão de elementos profanos com componentes religiosas, a dança desenvolveu uma grande variedade de funções: “Os batuques eram realizados pelos escravos em dias de festas tais como as de santos e comemorações ligadas às famílias de senhores de escravos; após a jornada de trabalho na lavoura ou nos sábados e domingos à noite, nos terreiros das fazendas [...]” (De Souza 2011: 54). Particularmente o uso dos atabaques tocados no batuque como meio de comunicação com as divindades africanas revela, junto com a execução da dança nos dias de santos, a conexão direta com as esferas sobre-humanas. Baseado neste contexto espiritual, a designação batuque é também usada como sinónimo para os cultos afrobrasileiros praticados no Rio Grande do Sul e os candomblés¹ no Pará, chamados de batuque-de-mina, babassuê ou babaçuê (Béhague 1999: 63). Além disso, o batucajé da Bahia, uma dança intensamente influenciada pelo batuque, indica esta relação sobrenatural na etimologia do seu nome composto pelas denominações “batuque” e “ajé”, a última das quais significa “bruxo” na língua dos Yorubá (D’Ávila 2006: 2). É com esta dimensão mitológica que reaparece o batuque no compasso 17 do terceiro andamento, *Maracatú*, um género com pronunciadas características afro-religiosas que é classificado como “dança dramática”: Esta “[...] expressão [...] foi criada por Mário de Andrade, a fim de designar os bailados populares brasileiros que têm uma parte representada ou que baseiam num assunto” (Alvarenga 1982: 27). Consequentemente, o maracatú constá de desfiles com bailes completados por cantos dialogisandos, tais como as loas (louvações) e toadas, cantados em honra das divindades africanas. Um grupo instrumental composto por bombos, ganzás, chocalhos, zabumba, cuíca, surdo, agogos e apitos acompanha estas apresentações. Nos maracatús continuam os cerimoniais da coroação dos soberanos negros da época colonial, nos quais os escravos africanos “[...] elegiam os seus ‘reis’, benevolmente reconhecidos pelos vice-reis portugueses [...]” (C.T. s.d.). Por ocasião destes eventos, os africanos organizavam-se em “[...] ‘nações’ (nação da Cabinda Velha, de Pôrto Rico, do Leão Coroadado, e outras [...])” (C.T. s.d.). —grupos, que são considerados como os antecessores dos blocos do Carnaval de hoje. As primeiras festividades decor-

¹ Candomblé é um termo genérico para os cultos afro-brasileiros.

reram em Pernambuco no 1711 dispondo, na sua forma original, não só de uma ligação direta ao catolicismo que remonta às “eleições” de reis africanos durante as festas dos Três Reis Magos e particularmente ao rei Balthasar nomeado pelos jesuítas para figura de identificação com a finalidade de facilitar aos africanos o processo da conversão ao cristianismo (De Bortoli 1996: 70), mas também de uma relação ao culto afrobrasileiro xangô praticado no Recife, o que destaca a importante herança africana no gênero (Béhuque 1999: 63-67). Perante as ramificações multiformes com a mitologia africana, os compositores de maracatú integraram muitas vezes elementos fetichistas ou mágicos nas suas obras. Mas Hekel Tavares defendeu um conceito oposto e individual na sua composição. Ao contrário dos colegas, ele pretendeu apanhar o maracatú “[...] no seu sentido real. [...] Esclarece dessa forma, o seu thema, que nunca foi magia negra como geralmente se interpreta, deve ter forma festiva porque o seu fundamento é um cerimonial negro [...]” (“A ‘Hora do Brasil’...”, s.d.). Conforme esta intenção, Tavares consegue reviver musicalmente as estações principais do maracatú das quais fazem parte as seguintes: “[...] o ‘chamamento’ inicial, dirigido pela ‘animadora’ aos tocadores dos instrumentos de percussão; o ‘arrependimento’, correspondente a um voto de submissão ao rei; ‘entregar o corpo’, reconhecimento do poderio absoluto do soberano, e a ‘saudação’, homenagem prestada por meio de profundas flexões até o chão do terreiro, que era beijado em toda a extensão do trajeto a ser percorrido pelo rei negro” (C.T. s.d.).

Em consequência, ouve-se na introdução, que é escrita em forma de recitativo, uma imitação sonora do “chamamento” da dama-do-paço fazendo sinal à entrada de três danças (Henken s.d.), nas quais podemos sentir a atmosfera venerável e energética do maracatú. A primeira destas danças é o batuque já mencionado que começa no compasso 17, exalando um ambiente de invocação típica dos cultos africanos graças a sua estrutura composicional. Tavares elabora este tema filigrana no piano solo num volume muito baixo servindo-se de leves acentuações na mão direita sobrepostas a um *ostinato* com contínuas repetições de tresquiáleras sincopadas na voz inferior (Mayer 2021b: 521). No compasso 25 entram sucessivamente as cordas, os clarinetes, os fagotes, os timpanos, o pandeiro e o bombo preparando o fundamento para a brilhante re-aparência orquestral do tema do batuque que segue no compasso 33 em *forte* num ambiente muito vivo e rítmico enrequecido

pelo som do afoxé, uma matraca ligada ao mundo divino africano (Mayer 2021b: 521). Esta apresentação do batuque sublinha “[...] a natureza sensual deste tema [...]” (Caldeira Filho 1962), mais um caráterístico dum gênero africano. Uma seguinte execução do batuque faz-se notar quase inesperadamente no compasso 284 através de uma paleta sonora muito percussiva e alta mantendo-se constantemente na dominante La. Por cima deste som fundamental pulsam em todos os instrumentos, com uma regularidade inabalável, repetições de tresquiálteras ou de figuras sincopadas criando uma hipnotizante atmosfera de transe comemorando os elementos espirituais do batuque e do candomblé em geral (Mayer 2021b: 521). Este fundo religioso chega ao máximo na passagem *Maestoso* da parte final que se segue ao compasso 308. Nestes compassos, Tavares parece reconstituir —em vista do volume alto, dos fenômenos sonoros densos e dos movimentos em tresquiálteras uniformes— uma verdadeira cena de peroração (Mayer 2021b: 521), correspondendo à fase final do maracatú, a “saudação”, na qual os súbditos honram o novo rei com profundas flexões asseverando a sua lealdade total (C.T. s.d.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resumindo, pode-se constatar que neste brilhante concerto —como também em todos os outros exemplos musicais mencionados neste teste— 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” (De Carvalho em A. Tavares 2001).

BIBLIOGRAFIA

“A ‘HORA DO BRASIL’ NO ENCERRAMENTO DA ‘SEMANA DE CAXIAS’” (s.d.): “Discurso do general Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra. Grande concerto symphonico, musica de motivos brasileiros de autoria de Heckel Tavares. Oração do sr.

- Menotti Del Picchia. Outras notas”, em *A Hora do Brasil* [nome, data e local desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 31/05/2015].
- ALVARENGA, Oneyda (1982): *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades.
- ANTUNES, Amauri Araújo (2001): *Performance da música indígena no Brasil: os instrumentos. Apontamentos e observações por Amauri Araújo Antunes*. New York University, The Hemispheric Institute. [Paper]. <https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/amauri/os%20instrumentos%20musicais.htm> [Consultado 15/01/2022].
- BARROS, Luíz Alípio de (1968): “Hekel Tavares, o compositor, prepara Rapsódia Nordestina”, em *Última Hora*, 3 de maio: p. 10.
- BÉHAGUE, Gérard (1999): *Musiques du Brésil. De la Cantoria à la Samba-Reggae*. Arles: Actes Sud.
- CACCIATORE, Olga Gudolle (1977): *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CALDEIRA FILHO, João (1962): [Texto introdutório sem título no encarte], em *Hekel Tavares. 2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.
- D’AVILA, Nícia Ribas (2006): “O batuque. Das raízes afro-indígenas à música popular brasileira”, em *UNESCOM. Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, São Bernardo do Campo, 9. – 11/10/2006*, pp. 1-12, <https://dokumen.tips/documents/nicia-batuque.html?page=1> [Consultado 15/03/2022].
- DE ANDRADE, Mário (1972): *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Martins / Vila Rica: INL. <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf> [Consultado 10/11/2021].
- DE BORTOLI, Fernando (1996): *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra. O homem e sua obra. A música da terra*. São Paulo: Edição de autor.
- DE CARVALHO, Eleazar (s.d.): Citação, citado por Alberto Tavares (2001), em “Biografia” (de Hekel Tavares), em partitura do *Hekel Tavares. Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- (s.d.): Citação, citado por Fernando Coelho (2005), em “Hekel Tavares, o ‘Schubert’ brasileiro”, em *Gazeta de Alagoas*, ano LXXL/144: pp. 31-33.
- DE LÉRY, Jean (1975): *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil. Genève 1580*. Jean-Claude Morisot (ed.). Genève: Droz.
- DE SOUZA, Silvia Cristina Martins (2011): “Danças licenciosas, voluptuosas, sensuais más atraentes!”. Representações do batuque em relatos de viajantes

- (Brasil – Século XIX)”, em *Revista brasileira de história das religiões*, IV/11: pp. 53-70.
- “É O HEKEL TAVARES” (s.d.): [artigo de jornal, dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 30/05/2015].
- HENKEN, John (s.d.): “Piano Concerto in Brazilian Forms, op. 105 N. 2. Hekel Tavares”. *Los Angeles Philharmonic*. <https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/2712/piano-concerto-in-brazilian-forms-op-105-no-2> [Consultado 04/12/2021].
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (s.d.): “Hekel Tavares. Biografia”, <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares> [Consultado 09/04/2016].
- LIMA, João de Souza (1954): “Anhangüera. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil, de Hekel Tavares. Comentário musical de Souza Lima”, em *Hekel Tavares. Anhangüera op. 11/ 7. Poema sinfônico para orquestra, câro misto, solistas e câro infantil* [LP]. Orquestra Brasileira de Concertos, Hekel Tavares, dir. Rádio Petrópolis.
- MAYER, Barbara (2010): *Die Suite ‘A Prole do bebê’ Nr. 1 von Heitor Villa-Lobos. Analyse und Einordnung in den musikhistorischen Kontext*. Tese de Mestrado, Universität Mozarteum Salzburg.
- (2021a): “As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969)”, em *Musica Brasilis*, 25 de agosto de 2021. <https://musica-brasilis.org.br/temas/influencias-multiethnicas-do-brasil-na-obra-do-compositor-hekel-tavares-1896-1969> [Consultado 07/06/2022].
- (2021b): *Die multiethnischen Einflüsse Brasiliens im Schaffen des Komponisten Hekel Tavares (1896-1969). Ausführliche Erläuterungen am Beispiel seines Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras op. 105 n. 2* [Tese de doutoramento, Universität Mozarteum Salzburg (2019)]. Berlin: Springer.
- MONARI, Giorgio (2013): “Heitor Villa-Lobos e os Tupinambás: Nacionalismo, Modernismo e Pós-modernismo em dois *Canide ioune – Sabbath*”, em Alberto José Vieira Pacheco (ed.), *Atas do Congresso Internacional “A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”*. Lisboa: CESEM y Colibrí, pp. 331-346.
- NEVES, Suely V. Brígido (1993): “Questões relativas à cultura musical tupi-guarani da reserva indígena de Itatinga ou Bracuí no estado do Rio de Janeiro”, em *Revista Brasil-Europa*, 21/1. <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-03.htm> [Consultado 27/03/2015].
- PASSOS, Claribalte (s.d.): “Uma Epopéia Histórica em Disco”, artigo de jornal [dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 02/06/2015].
- SCHREINER, Claus (1985): *Música popular brasileira. Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. Darmstadt: Tropical Music.

- T., C. [nome completo desconhecido] (1962?): “Concerto em formas brasileiras” (comentário musical), em Hekel Tavares, partitura para dois pianos do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- TAVARES, Alberto (2001): “Biografia” (de Hekel Tavares), em partitura do *Hekel Tavares. Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op. 105 n.º 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- (2013a): *e-mail* com informações sobre Hekel Tavares [recebido em 02/06/2013].
- (2013b): *e-mail* com informações sobre Hekel Tavares [recebido em 03/06/2013].
- TAVARES, Hekel (s.d.): Citação, citado por Maurício Quadrio (1962), “Hekel Tavares” (comentário musical), em *Hekel Tavares. 2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.
- (s.d.): Citação, citado por Amélia Inez de Souza Pinto, in “Jovens! Tirem os Sapatos e Pisem no Chão”, artigo de jornal [dados desconhecidos], disponível no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro [Consultado 31/05/2015].
- TRAVASSOS, Elizabeth (2000): *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- WILLMER, Richard (s.d.): “Alberto Nepomuceno (1864-1920)”, em *Piano Society*. <http://www.pianosociety.com/pages/nepomuceno/> [Consultado 02/03/2022].

PARTITURAS

- TAVARES, Hekel (1938): *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- (2001): *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras op.105 n. 2*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

GRAVAÇÕES

- TAVARES, Hekel (1954): *Anhangüera op. 11/ 7. Poema sinfônico para orquestra, câoro misto, solistas e câoro infantil* [LP]. Orquestra Brasileira de Concertos, Hekel Tavares, dir. Rádio Petrópolis.
- (1962): *2 Concertos em formas brasileiras* [LP]. Orquestra Sinfônica Nacional, Hekel Tavares, dir.; João de Souza Lima, piano; Oscar Borgerth, violín. Metrônomo CFX3080.