

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

REFLEXÕES SOBRE HEKEL TAVARES E SEU CANCIONEIRO

SAMUEL ALMEIDA SILVA

ORIENTADORA
Profa. Dra. Ângela Barra da Veiga Jardim

GOIÂNIA
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

REFLEXÕES SOBRE HEKEL TAVARES E SEU CANCIONEIRO

SAMUEL ALMEIDA SILVA

Trabalho final (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música, Criação e Expressão

Linha de pesquisa: Performance e suas interfaces

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Barra da Veiga Jardim

GOIÂNIA
2009

SAMUEL ALMEIDA SILVA

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

Silva, Samuel Almeida.
S586r Reflexões sobre Hekel Tavares e seu cancionero [manuscrito] /
Samuel Almeida Silva. – 2009.
107 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ângela Barra da Veiga Jardim.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas, 2009.

Bibliografia: f. 63-69.

Anexos.

1. Música – Composição 2. Tavares, Hekel – Composição de,
3. Hibridismo Cultural 4. Teoria Antropológica da Cultura
I. Jardim, Ângela Barra da Veiga. II. Universidade Federal de Goiás,
Escola de Música e Artes Cênicas III. Título.

CDU: 781.5

REFLEXÕES SOBRE HEKEL TAVARES E SEU CANCIONEIRO

Trabalho final de curso defendido e aprovado em 26 de março de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Ângela Barra da Veiga Jardim
Universidade Federal de Goiás
Presidente da Banca

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Lincoln Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

DEDICATÓRIA

Ao Jairo

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só pôde ser realizado graças ao incentivo e apoio das professoras Cláudia Sigilião, Honorina Barra, Ângela Barra, Heloísa Barra, Ana Guiomar Rego Souza, do maestro Deyvison Miranda e da ajuda de Angelina Silva e Ana Elisa Silva. Obrigado.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	
PROGRAMA DO RECITAL DE DEFESA	2
PARTE B: TEXTO DISSERTATIVO EM FORMA DE ARTIGO	
1. INTRODUÇÃO	4
2. HEKEL TAVARES	
2.1. REVENDO A CRÍTICA MUSICAL	10
2.2. A PREOCUPAÇÃO COM A CRÍTICA	15
2.3. FORMAÇÃO MUSICAL	16
2.4. FORMAÇÃO PIANÍSTICA	21
2.5. HEKEL TAVARES UM AUTODIDATA?	22
2.6. SUPOSTO CONTATO COM MÁRIO DE ANDRADE	24
2.7. A MANEIRA DE COMPOR E A SITUAÇÃO DAS EDIÇÕES ...	28
2.8. A PRESENÇA DAS CANÇÕES NO TEATRO DE REVISTA	30
3. CANÇÕES	31
3.1. <i>CASA DE CABÔCO</i> (CASA DE CABOCLO)	36
3.2. <i>CABOCLO BOM</i> (CANÇÃO)	45
3.3. <i>BANZO</i>	53
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS	63
ANEXOS	
ANEXO A – Entrevista com Alberto Tavares	70
ANEXO B – Partitura em papel jornal de <i>Casa de Cabôco</i>	106

RESUMO

Esta dissertação trata das canções do compositor Hekel Tavares sob o ponto de vista da teoria antropológica da cultura e do hibridismo cultural. O texto trabalha sobre três campos: a crítica ao compositor; a proposição de respostas a questões pertinentes sobre sua vida e obra; o estabelecimento, em três canções, de processos de significação baseados na linha de reflexão semiótica. O objetivo geral é auxiliar o intérprete no estudo desse repertório. As considerações finais direcionam as canções de Hekel Tavares para uma conformidade com a teoria do hibridismo. Isso posiciona sua obra num entremeio cultural.

ABSTRACT

This dissertation reflects about the songs of Brazilian composer Hekel Tavares through the perspective of the anthropological theory of culture and the cultural hybridism theory. It works on three fields: the critique about the composer; the proposition of solutions to questions about his life and musical work; the establishment, through three of his songs, of a process of signification based on a semiotic line of reflection. The overall objective is to help the performer in the study of this repertoire. The conclusion of this work sees the songs of Hekel Tavares in conformity with the cultural hybridism theory. This positions his work in a cultural in-between.

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA
RECITAL

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS – EMAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA
Mini-Auditório da EMAC – Campus II – UFG
26/03/2009 09:00h

RECITAL

PROGRAMA

Casa de Caboclo	Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Canção (Caboclo Bom)	Hekel Tavares e Raul Pederneiras
O leilão	Hekel Tavares e Joracy Camargo
Guacyra	Hekel Tavares e Joracy Camargo
Você	Hekel Tavares e Nair Mesquita
Harmonia! Harmonia!	Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Viola Quebrada	Villa-Lobos e Mário de Andrade
Festa (Baianinha chegou da Sé)	Hekel Tavares e Luiz Peixoto
O Boiadêro	Hekel Tavares e Olegário Mariano
Cantiga de Nossa Senhora	Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Azulão	Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Banzo	Hekel Tavares e Murillo Araújo
Funeral d'um rei nagô	Hekel Tavares e Murillo Araújo

SAMUEL SILVA, canto
HELOÍSA BARRA, piano

PARTE B: TEXTO DISSERTATIVO EM FORMA DE ARTIGO

1. INTRODUÇÃO

O cancioneiro de Hekel Tavares (Maceió¹, 1896 – Rio de Janeiro, 1969) tem-se mostrado um campo de estudo necessário por sua importância histórica. A literatura sobre o compositor é pequena e por vezes contraditória. Não há uma publicação revisada do seu cancioneiro e ainda há dúvidas sobre o total exato de canções² de sua autoria. A crítica é contraditória ao rotular a figura do compositor e sua obra. Alguns autores tendem a desprestigiar sua produção baseando-se na suposta fraqueza estrutural de seu trabalho sinfônico.

Em cada período da história, a crítica musical tende a fixar o olhar sobre figuras consideradas gênios musicais, ou apenas naqueles que se destacam em sua época. Concomitantemente, deixam de lado, por motivos vários, outros músicos que ajudaram a construir os ambientes musicais que compuseram o cenário propício para o despontar de compositores. Esse quadro se confunde ainda mais com a forte segmentação dentro da música brasileira no que se refere à separação de linhas musicais denominadas erudito, popular e folclórico. A rotulação da produção de determinado compositor costuma enquadrar não apenas sua obra, mas também o próprio compositor como pertencente a um ou outro estilo. Em tempos não muito distantes, compositores eruditos escondiam-se, atrás dos seus pseudônimos (TRAVASSOS, 2000, p. 10 a 17), protegendo seus verdadeiros nomes, podendo assim enveredar imaculados pelos caminhos da música popular. Guerra-Peixe e Francisco Mignone são casos bem conhecidos. Curioso ver, no entanto, que compositores originários da música popular por vezes puderam trabalhar em ambientes musicais mais formais e nem por isso foram desmerecidos, como é o caso de Pixinguinha. O trânsito entre ambientes musicais, enfim, parece muito natural, apesar de haver certo atrito entre os agentes produtores dessas linguagens.

Entre os vários rótulos que procuraram caracterizar sua produção e personalidade, Hekel Tavares foi conhecido como o “Schubert brasileiro”³. Todavia, vem sendo, de certa

¹ Todas as fontes consultadas indicam Satuba–AL como cidade de nascimento de Hekel Tavares; contudo, seu filho Alberto Tavares informa que seu local de nascimento é Maceió–AL.

² As fontes variam na especificação da quantidade de canções compostas por Hekel Tavares. Em alguns casos, para não serem exatas, afirmam que a quantia é acima de cem. Vasco Mariz (2002, p. 118) escreve que são cento e três. Alberto Tavares, filho do compositor, informa que seu pai teria listado inicialmente a quantia de cento e três canções mas teria deixado de contar peças que ele pessoalmente desconsiderava. Para conferir listagens publicadas das canções, veja Bortoli (1996) e Soares (1999). Para conferir a listagem de partituras estudadas neste trabalho veja a bibliografia.

³ O apelido “Schubert brasileiro”, segundo o jornalista Fernando Coelho, foi dado pelo maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996). A referência “comparando” Hekel a Schubert pode ter algum desses motivos ou os três

forma, preterido dentro da área de canto “erudito”. São poucos os livros que dele falam e não há, até o momento, teses ou trabalhos acadêmicos tratando especificamente de suas canções. Provavelmente isso resulte do fato de algumas menções ao compositor o declararem, apesar de seu lirismo melódico, limitado em seu *métier* por falta de estudo formal. De qualquer forma, o fomento do interesse sobre a obra do compositor atualmente fica comprometido, pois a literatura a seu respeito muitas vezes é negativa ou superficial. Não se pode esquecer, no entanto, da importância que a obra do compositor teve no passado. Hekel Tavares foi um músico de grande sucesso no meio da canção urbana conhecidas hoje.

Suas canções podem contribuir acrescentadas a um repertório de canções brasileiras para fins didáticos na formação expressiva de estudantes. A organização desse repertório seria de importância estratégica, pois falta aos estudantes de canto um repertório de canções que permita o desenvolvimento de sua expressividade musical, sem elevada exigência de técnica vocal. Nas décadas de 1920 e 1930, as canções de Hekel Tavares tiveram grande êxito popular. Atualmente, no entanto, sua pouca divulgação, provocada, entre outros motivos, pela dificuldade de acesso ao material impresso, cria uma lacuna na história da canção brasileira.

Este trabalho tem o objetivo de ajudar o intérprete a procurar fontes e materiais, rever a crítica a Hekel Tavares e contribuir para a busca de caminhos reflexivos que venham auxiliá-lo na construção de uma *performance* de suas canções. O cancionário do compositor é extenso. Não foi possível, durante o percurso deste trabalho, o acesso a um número próximo da totalidade conhecida. Dessa forma, não foi possível também estabelecer uma lista definitiva. A proposta inicial era escolher um número de canções que pudesse contemplar as necessidades do presente trabalho. Assim, as canções escolhidas deveriam compor um recital de mestrado. O conteúdo do recital foi montado seguindo critérios tais como o sucesso das canções e sua relação com os conteúdos específicos tratados no corpo do trabalho. Além disso, as canções tinham que ser adequadas à voz do cantor e representar uma amostra da variedade das canções do compositor. Não obstante, haja vista a grandeza da tarefa necessária nesse assunto, este texto procura se firmar apenas sobre aquilo que foi possível diante das condições limitadas de tempo, espaço e recursos financeiros próprios existentes para sua realização. Para a reflexão, dentro do corpo do texto, optou-se pela reflexão sobre três canções:

motivos: 1) o melodismo fácil; 2) a enorme quantidade de canções que embora sigam uma intenção, variam entre si; 3) a maneira como a parte do piano cria a ambientação para melodia a partir do significado do texto.

Casa de Caboclo (letra de Luiz Peixoto)

Canção (letra de Raul Pederneiras)

Banzo (letra de Murillo Araújo)

Durante o estudo de todo o material colhido sobre o compositor, surgiram necessidades especiais de abordagem, de olhar, de método de observação que seria adotado para refletir sobre ele. Tudo tratava claramente da produção musical e da vida de uma pessoa, fruto da consulta a documentos produzidos em momentos históricos diferentes do que vivemos hoje. Então, para um olhar que fosse suficientemente amplo e geral, para ser base reflexiva, foi escolhida a teoria da cultura seguindo sua abordagem antropológica. Além desse olhar, acrescentou-se, dada a peculiaridade do assunto, o ponto de vista da teoria do hibridismo cultural. Isso se deve a aspectos que dizem respeito tanto à vida quanto à obra do compositor estudado. A abordagem da cultura segue o conceito visto em Laraia (2004). Para o suporte quanto ao tema do hibridismo cultural, optou-se pelas abordagens vistas em Burke (2003) e Canclini (2006).

Laraia, sem querer entrar em questões mais profundas das dificuldades hercúleas de conceituação moderna da cultura na antropologia, busca expor o tema em sua possibilidade mais simples. Ele utiliza a conceituação antiga de Edward Tylor (1832-1917) onde se lê que cultura tomada “*em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade*” (LARAIA, 2004, p. 25). Em outras palavras, é tudo que não é produzido pela genética humana, por sua biologia. A cultura é dinâmica (idem, p. 94) e possui áreas que se modificam mais rapidamente que outras. Em nossa sociedade, por exemplo, as inovações tecnológicas nos forçam a esquemas de mudança bastante rápidos, como vem escrevendo Bauman (2004) em seu ponto de vista de liquidez da modernidade. De forma oposta, a velocidade de mudança das idéias de moralidade na sociedade se modificam mais lentamente. Laraia afirma também que “*a cultura influencia o comportamento social e diversifica enormemente a humanidade, apesar de sua comprovada unidade biológica*” (op. cit., p.8). É um paradoxo entre a unicidade da espécie humana ante a sua multiplicidade cultural. Dentro desse pensamento, existe discussão sobre o peso imposto pela genética e pelo ambiente cultural no desenvolvimento comportamental do indivíduo. Entre antropólogos, é aceita a idéia de que a genética não é determinante sobre a diferenciação cultural.

Qualquer criança humana normal pode ser educada em qualquer cultura, se for colocada desde o início em situação conveniente de aprendizado (idem, p. 17). Da mesma forma “o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada” (idem, p. 20).

A escolha do olhar antropológico da cultura se dá por várias razões, mas, a princípio, porque o trabalho se debruça sobre aspectos da vida e da obra de um compositor assim como aquilo que se diz ou escreve a seu respeito.

O historiador Peter Burke expõe uma tendência dentro da pós-modernidade de se discutir a mistura, o híbrido, a mescla dentro da cultura. O que se entende com esses termos é que, diferentemente dos pontos vista sobre cultura em que se pode delimitar as fronteiras culturais das sociedades, por meio do hibridismo cultural entende-se esse processo de modo contrário. “*Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um continuum cultural*” (BURKE, 2003, p. 2). Para Canclini, hibridização “*são processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (2006, p. XIX). Canclini deixa claro que objetos antes entendidos como separados, que indica com o termo *discretas*, também, por sua vez, são elementos advindos de hibridizações. Esse ponto de vista é fomentado em consequência da “*tendência global para a mistura e a hibridização*” (idem). Segundo Burke, esse processo é particularmente evidente na música através de formas e gêneros musicais como o *jazz*, o *reggae*, a *salsa* ou o *rock afro-celta*. Mas essa abordagem da cultura não serve apenas aos objetos culturais de tempos mais próximos ao presente. Os processos híbridos da cultura servem, da mesma forma, a objetos culturais que penetram no passado historiográfico. Sendo assim, o Brasil se mostra um objeto de estudo particularmente interessante. Da mesma forma, o assunto que nos interessa especificamente é um produto de mistura cultural. A canção, quando é abasileirada, é entendida como uma mistura cultural, um híbrido de herança européia e africana. No caso da produção de Hekel Tavares, procura-se encontrar os sinais de hibridização em seu cancionero.

Para Burke, o surgimento dessa tendência na reflexão sobre a cultura pode ser explicado também pela presença de figuras, nos grupos de discussão sobre hibridismo, que são elas mesmas figuras de *identidade cultural dupla ou mista* (op. cit., p. 15). Cita o exemplo de Homi Bhabha, Stuart Hall, Ien Ang, Edward Said entre outros. Semelhantemente, pelo que se pôde verificar na literatura observada, Hekel Tavares desfruta, desde a infância, de um ambiente cultural em que convivem culturas diferentes. Um ambiente formal e outro informal. No que se refere especificamente à música, percebe-se que o compositor cresce num ambiente

de fronteiras culturais. Burke percebe esse tipo de ambiente, de contato e mistura, relacionado à criação: “*acho convincente o argumento de que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade*” (idem, p. 17).

No caso da música de Hekel Tavares, essa mistura se dá, à primeira vista, na maneira como capta a cultura popular e a mostra em formas e ambientes culturais diferentes. A utilização de uma abordagem híbrida de cultura se justifica pela necessidade de uma visão não hierarquizada da cultura além da mistura cultural existente dentro da obra desse compositor. Esse ponto de vista tenta liberar o olhar observador do viés modernista em que as classes intelectuais mais elevadas procuravam produzir e incentivar formas de arte adaptadas ao seu senso crítico iniciado. Mesmo em tempos pós-modernos, em que a multiplicidade convive, o senso comum dentro do ambiente musical, particularmente, é de grande segregação entre as estéticas conhecidas como erudita e popular. Dessa forma, a opção pela não-hierarquização das estéticas musicais parece necessária para evitar deformações reflexivas do meio erudito sobre o popular e vice-versa. Por outro lado, o hibridismo cultural permite observar processos de negociação, tradução, sobreposição de elementos simbólicos de origens diferentes na criação de objetos culturais ‘novos’.

Observado o caminho reflexivo optado, parte-se para a exposição dos caminhos percorridos durante a fase de coleta de materiais para compor o trabalho. Fala-se de pessoas, instituições e materiais consultados. Esse percurso pode contribuir para o leitor interessado em estudar a vida e a obra de Hekel Tavares.

A literatura específica sobre o compositor é pequena e pouco focada no tema das canções. As duas principais publicações específicas sobre o autor são o livro de Fernando Bortoli intitulado *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra* (1996) e o álbum, da editora Abril, intitulado *Nova História da Música Popular Brasileira* (1979) com LP e encarte contando a história da vida e obra do compositor. Fora essas duas fontes, restam as menções em enciclopédias e livros sobre a canção brasileira. Nenhuma das publicações encontradas possui foco na interpretação das canções.

A busca de partituras foi uma tarefa de consulta a acervos públicos e privados. A primeira fonte de apoio nesse sentido veio do jornalista Fernando Coelho (2005), que disponibilizou, através da Gazeta de Alagoas, um artigo sobre o compositor alagoano. O jornalista indicou a consulta ao radialista Edécio Lopes, em Maceió, que indicou fontes de informação e gravações de Hekel Tavares.

Em Brasília, o pianista Joel Bello Soares, professor da Universidade de Brasília, recebeu este pesquisador em sua casa. Deu informações sobre Hekel Tavares, mostrou

gravações de música sinfônica do compositor e forneceu um livro de sua autoria intitulado *Alagoas e seus músicos*, livro atualmente esgotado. Nesse livro consta menção ao compositor alagoano além de uma lista de obras com datas de gravação. O professor Joel Bello indicou a consulta ao professor Eduardo Xavier em Maceió-AL.

Eduardo Xavier⁴ é professor da universidade Federal de Alagoas. Foi fonte de consulta fundamental, pois, além de enviar cópias de partituras que tinha em mãos, indicou a consulta ao radialista Lauro Gomes⁵, do Rio de Janeiro. Lauro Gomes havia realizado na Rádio MEC do Rio de Janeiro um programa, em 1996, dedicado somente ao compositor Hekel Tavares, em que foram mostradas canções e obras sinfônicas e realizada uma entrevista com a esposa do compositor, Martha Dutra. Lauro Gomes converteu o programa para o veículo digital e deixou uma cópia CD no MISA (Museu da Imagem e do Som de Maceió-AL). Isso direcionou o trabalho de pesquisa até Maceió para consulta ao acervo do MISA, consulta essa que veio a ser frustrada, pois as mídias doadas pelo radialista ao museu estavam danificadas. Além dessa gravação existem lá pequenos artigos de revista, de valor inexpressivo sobre o compositor alagoano. Lauro Gomes foi o intermediário no contato, já há muito tempo procurado, com Alberto Tavares, atualmente o único herdeiro e responsável pela obra de Hekel Tavares, seu pai. Alberto Tavares concedeu uma entrevista para a realização desta pesquisa, que se encontra no anexo A.

Além dessas fontes, foi feito trabalho de coleta no acervo do Instituto Moreira Salles situado em São Paulo. Lá se pode encontrar partituras, recortes de jornal e um livro de colagens, feito pela esposa do Hekel Tavares, contendo informações sobre o compositor.

A cantora Ana Salvagni⁶, que realizava um estudo para gravação de canções de Hekel Tavares, também foi fonte de consulta importante, concedendo informações especiais sobre questões de direitos autorais e fontes de informação sobre o compositor.

⁴ José Eduardo Xavier da Silva: possui graduação em Canto pela Universidade Federal de Alagoas (1991), graduação em Psicologia Clínica pelo Centro de Estudos Superiores de Maceió (1981) e doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (2004). Atualmente é Professor da Universidade Federal de Alagoas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e atua principalmente nos seguintes temas: literatura-música, mímesis, representação. (<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>. Acessado em 19.07.08).

⁵ Lauro Gomes: produtor e apresentador dos programas *Sala de Concerto*, *Música e Músicos do Brasil*. Redator e Produtor do *Concerto MEC*. Produz ciclos e programas especiais, de eventos e concertos ao vivo na RÁDIO MEC-FM. Radialista, Produtor Executivo, Autor, Roteirista, Locutor, Apresentador e Entrevistador. (<http://br.geocities.com/laurogomes2002/laurogomes.html>. Acessado em 18.07.08)

⁶ Ana Salvagni tem site oficial disponível em: <http://www.anasalvagni.com.br/>. Acessado em 19.07.08.

2. HEKEL TAVARES

2.1. REVENDO A CRÍTICA MUSICAL

Em meados da década de 1920, um compositor jovem e desconhecido dá início à composição de uma série de canções que alcançaram tanto sucesso que se fundiram aos cantos populares do Brasil. Inicialmente trabalhando no teatro de revista do Rio de Janeiro, produziu canções memoráveis que circularam do palco para as ruas, das ruas para os serões e dos serões para as salas de concerto. Suas canções foram gravadas várias vezes por intérpretes diferentes desde o final da década de 1920. Intérpretes importantes como Gastão Formenti lograram uma relação tão forte com o público apreciador que levaram consigo não apenas o conteúdo musical, das letras e melodias, mas contribuíram também para o estabelecimento de uma estética sonora do canto que implicava, entre outras coisas, uma pronúncia abasileirada da língua portuguesa pois, até então a pronúncia era italianizada, com muitos exageros principalmente na pronúncia de “l(s)” e “r(s)”.

O mesmo Hekel Tavares (chamado apenas de Hekel), que era amado pelo público geral, tanto por suas canções quanto por sua música de concerto, sofreu com alguns críticos, que deram pouco crédito ao seu trabalho. Essas críticas negativas, ao que tudo indica, interferiram nas referências históricas que aparecem nos dias de hoje, tendendo fortemente para uma visão descaracterizada a seu respeito e de sua obra principalmente. Após sua morte em 1969, referências ao compositor, presentes em livros especializados, são pequenas e contêm imprecisões.

Na busca de literatura e fontes sobre o compositor, pôde-se constatar a contribuição de José Ramos Tinhorão ao Instituto Moreira Salles, em São Paulo. Entre livros, gravações, partituras e recortes de jornal, há um extenso livro de colagens que revelam detalhes importantes no estudo sobre Hekel Tavares. O livro de recortes, especificamente, contém recortes de jornal com reportagens sobre seus trabalhos, críticas positivas e negativas a suas obras e programas de concerto. A apresentação desse livro foi uma boa surpresa. No entanto, ocorreu uma confusão. Todo o material sobre o compositor foi apresentado como pertencente ao acervo de José Ramos Tinhorão. Não se sabia, tampouco, quem havia produzido o livro de recortes. Informou-se apenas que o livro pertencia anteriormente a Hekel Tavares. Na verdade, o livro foi feito por Martha Dutra, esposa do compositor. A frase escrita à mão, na folha de rosto, é dela mesma: “*iniciado na Fazenda Aparecida em Ribeirão Preto, no E. de São Paulo em outubro de 1938*”. O livro foi doado ao Instituto Moreira Salles por Alberto

Tavares porque gostaria que “*fosse digitalizado e colocado na internet. Foi por isso que eu (Alberto) fiz com o [doei o livro ao] Instituto mas, pelo jeito, eles até agora não fizeram a digitalização disso aí*”.

As reportagens iniciais tratam, entre outros assuntos, do sumiço de dois anos do compositor, que emplacara um sucesso atrás do outro. Esse momento é citado em várias fontes diferentes. É quando Hekel Tavares muda o rumo do seu trabalho, decide não mais se dedicar exclusivamente à canção e passa a compor, também, música de concerto. Isso, além de gerar um burburinho na imprensa, deu início às manifestações negativas e de revolta de alguns músicos “sérios” do Rio de Janeiro. Esse, creio, é um momento divisório para o compositor, que parece ter vivido entre o amor e o ódio durante toda sua vida profissional como músico. De um lado, o amor do público que apreciava sua música e, do outro, a intelectualidade acadêmica, que não queria, de jeito nenhum, mais um compositor atuando fora da vanguarda.

Não é segredo que o movimento suicida de vanguarda modernista preteria as manifestações clássicas, românticas ou qualquer coisa que soasse como apologia à tradição. A modernidade tinha um olho fixo no porvir, na aceleração. Quanto maior o afastamento das massas, maior seria, então, o seu valor. Refiro-me aqui ao texto do sociólogo Zigmunt Bauman intitulado *A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda*, presente no livro *O mal-estar da pós-modernidade*. O texto faz referência a uma ação: “*os mais avançados destacamentos das classes intelectuais européias empreenderam um esforço combinado de excluir as massas da cultura; de que a função essencial da arte moderna era dividir o público em duas classes – a que pode compreender e a que não pode*” (1998, p. 125). Afirma ainda, mais adiante, citando Walter Benjamin, que a modernidade “*nasceu sob o signo do suicídio*” (idem, p. 125-126). Essas personagens que aparecem no texto de Bauman como sendo destacamento da classe intelectual aparecem também nas referências às críticas negativas citadas em quase todas as reportagens feitas sobre Hekel Tavares. Essa divisão da cultura em dois mundos é perceptível em um recorte, sem data, de Maceió, intitulado *Book-notes*, escrito por Carlos Alberto, presente no livro de recortes citado:

Ninguém pode tirar da memória auditiva aquela (me dêem licença os senhores modernistas!) gostosura de *rythmos* que tanto nos delicia em “Casa de Caboclo”. É verdade que muitos srs. finos preferem Villalobos a Hekel. Ora, não sei porque. Eu acho o Sr. Villalobos um homem complicadíssimo.

Percebe-se a necessidade do narrador de se ter na música um caráter aprazível, de identificação. Fica a idéia subliminar de que música deve agradar, estar ligada ao prazer, e não ser “*complicada*” (e a música vista como complicada está ligada aos “*modernistas*”). Na página 18 do livro de recortes, encontra-se outra referência específica às canções de Hekel Tavares, em um artigo sem fonte determinada, intitulado “*Som da Canção Brasileira*”, escrito por L. da C. C., de 31 de janeiro de 1938 (data manuscrita).

O Espírito da música popular não está deformado, para baixo ou para cima como faz o Villa-Lobos, mas se mantém em sua graça espontânea e leve, comunicativa e doce. Certas composições, particularmente felizes pela justeza do acompanhamento com o brilho da melodia que não ficou prejudicada (como aconteceu uma ou mais vezes com o saudoso Gallet), deviam merecer um outro acolhimento por parte dos ‘interessados’ na cultura musical do Brasil. O que realmente existe é uma campanha de silêncio e de registro amável, desmoralizante para o Sr. Hekel Tavares que devia arrancar as orelhas dos seus editores no tocante a falta de divulgação, única responsável pela não popularidade absoluta do autor.

Novamente Villa-Lobos aqui é criticado por suas canções. Em oposição, Hekel Tavares é colocado no patamar de verdadeiro representante da canção nacional. A “*justeza do acompanhamento com o brilho da melodia que não fica prejudicada*” é característica desejável que pode ser comparada aos anseios de Mário de Andrade (1928, p.17). Aqui fica evidente, também, que a música de Hekel Tavares gera identificação com o gosto musical e o jeito de gostar das massas. Em oposição, os representantes da alta cultura fizeram com ele um movimento de boicote – “*existe uma campanha de silêncio*”. Ao que parece, o sucesso de Hekel Tavares em idade tão jovem causou furor e ciúmes em alguns representantes da alta cultura.

Abaixo se encontra compilado outro recorte, do jornal O Globo de fevereiro de 1938 (data manuscrita), também extraído de seu livro de recortes, intitulado *Brasil Brasileiro* e assinado simplesmente por JACK:

Hekel Tavares deu à canção popular brasileira dignidade poética e musical, sem falar em beleza que qualquer batedor de caixa de phosphoro consegue nacionalizando o rythmo de uma música de Schubert para alguns versos em argot de punquista. Elle começou, como um bom alagoano, deixando o corpo no Rio e o espírito nos eitos nordestinos, onde ainda se encontram cantigas filhas legítimas da raça.

Nós devemos ao bugre alagoano muitas coisas que parecem pouco importantes aos mestres de harmonia e contraponto, aos que fazem Massenet e Puccini em cima de certas histórias brasileiras pensando que deram operas ao Brasil. Hekel fez o Brasil cantar em brasileiro fora do Carnaval, quando [se tocava], Tino Rossi, Lucienne Boyer, Bing Crosby, Gardel e Tito Schipa na vitrola para tomar uma bebedeira de mundo e achar que o Brasil só tem futuro. Hekel fez a mocinha sempre tonta em cima de um mappa fornecido pela vitrola, pelo radio e pelo cinema, fincar o pé no Brasil e enternecer-se com as lamentações de um negro.

De um negro que nunca appareceu no quadro da revista americana porque não sapateia e tem a mania de contar que os brancos batiam nelle depois de furtar-lhe as energias e as filhas mais bonitas. De um negro que parecia chato, visto nas paginas da nossa magra História.

O Jornalista lembra, no segundo parágrafo, o descaso dos “*mestres de harmonia e contraponto*” em consequência do aparecimento das canções de Hekel Tavares. Ele fez o “*Brasil cantar em brasileiro fora do carnaval*”. Fora do carnaval, quando as vitrolas que então tocavam mais música estrangeira, passam a tocar música nacional. Aqui se percebe que as canções de Hekel Tavares fomentaram o mercado fonográfico brasileiro ajudando o produto nacional a tornar-se um sucesso. Por outro lado, também colocaram os assuntos e as coisas do Brasil no imaginário das classes urbanas consumidoras, que passaram a estar mais ligadas às peculiaridades culturais do país.

Em outro recorte, do mesmo mês, assinado pelo mesmo autor (Jack) do artigo anterior e com o mesmo título – *Brasil Brasileiro* –, consta o relato da apresentação da primeira obra de concerto escrita por Hekel Tavares, que lançou após algum tempo sumido da mídia:

Sobre um poema de Cassiano Ricardo, Hekel Tavares fez uma suíte symphonica em seis partes, chamada André de Leão e o demônio do cabelo encarnado. Essa etapa evolutiva da sua carreira é recente e foi revelada depois de um longo abandono do cartaz, quando os adversários da sua invejável popularidade acreditavam em desistência. No Brasil os artistas solitários irritam os colegas agrupados em igrejinhas, sobretudo quando seu desprezo pelo elogio mutuo coincide com a consagração popular. Hekel é uma espinha atravessada na garganta de certos medalhões do Instituto Nacional de Música que compõe músicas destinadas ao nosso povo, ligam o radio para ouvir seus “sucessos” e recebem pelas afinadas orelhas, todas as noites, de todas as estações as sempre jovens velhas melodias do alagoano: Sujeito irritante! Não tem curso completo de música. Não é formado. A música devia ser como a medicina. Nós proibiríamos suas composições. Mas não devemos escrever essas coisas: o silêncio deve ser a nossa diabólica arma de combate. Nessa mesma hora, pelo menos em oito transmissoras brasileiras, em quatrocentos pianos e em mil e quinhentas vitrolas as músicas de Hekel quebram o bloqueio do silêncio e combatem os rythmos alienígenas. Mas seríamos injustos se esquecêssemos um detalhe desfavorável ao causador dessa barulhenta campanha de silêncio. De manhã à noite ouve-se numa casa, martelladas com magnífica technica, as músicas do medalhão. O sol nasce para todos? Em música, não. Naquella casa reside o autor...

André de Leão e o demônio do cabelo encarnado acaba de aparecer gravado em três discos duplos por grande orchestra symphonica sob a regência do próprio Hekel Tavares. “Sujeito irritante! Não contente de metter-se em música difícil, ainda inventa um álbum com xilogravuras de Oswaldo Goeldi, que na certa vae entusiasmar os discophilos. E o peor é que seu poema symphonico está musicalmente correcto e é delicioso, sejamos francos. Por isso devemos prosseguir em nossa campanha do silêncio, fingindo ignorar a existência de Hekel Tavares, de André de Leão, dos discos e daquelle maldito álbum que nós compraríamos se Hekel Tavares fosse um músico como nós...

Nesse momento, as quarenta e três estações de radio que cobrem o território nacional com a “Hora do Brasil”, gritam lá fora:

- Attendendo a centenas de cartas da capital e do interior do paiz, vamos irradiar novamente “André de Leão e o demônio do cabelo encarnado”.

Continua aqui a oposição da intelectualidade, que o jornalista chamou de “*collegas agrupados em igrejinhas*” ou mesmo de certos “*medalhões do Instituto Nacional de Música*” que sentiriam inveja do êxito profissional de Hekel Tavares. Pena que essas figuras não foram

nomeadas⁷. Fica ainda a informação de que a ação de Hekel Tavares teria sido autônoma, afastada do ambiente acadêmico, fato que mereceu os comentários irônicos do jornalista, lembrando que o compositor seria tido como “*sujeito irritante!*” para aqueles acadêmicos. Aparte a ironia do jornalista, percebe-se que o afastamento do compositor do universo pedante da “*alta cultura*” brasileira era mesmo um fato. Mas isso não era a história toda. Há detalhes esquecidos pelo jornalista que aparecem em outros textos. Na publicação da Abril Cultural intitulada *Nova História da Música Popular Brasileira* de 1979, por exemplo, lê-se o seguinte:

A presença de Hekel na montagem de cinco musicais em apenas um ano valeu-lhe grande popularidade. E esse sucesso trouxe alguma recompensa financeira, permitindo-lhe realizar um sonho que na época pareceu excentricidade: construir no alto da Gávea um tajuvar (espécie de cabana rústica) estilizado, inspirando-se nos modelos alagoanos. Era sua casa de caboclo, de onde podia ver o verde se derramando pela terra.

Esse ano de grande atuação no teatro de revista seria 1926. Seu trabalho, sua dedicação à sua música, então, adquiriu autonomia de ação muito cedo devido a esses ganhos. Essa autonomia deu ao compositor subsídios para fomentar seu próprio trabalho sinfônico iniciado pela obra *André de Leão* e seguido pelo *Concerto sobre formas brasileiras*. O êxito da estréia do concerto para piano rendeu ao autor o convite para realizar a obra com a Philarmônica de São Paulo – na verdade a Sociedade Filarmônica – no dia 28 de novembro de 1939. Nessa data, no livro de recortes de Hekel Tavares, aparecem duas críticas de jornal ao concerto juntamente com um exemplar do programa. O primeiro recorte, que vem marcado em lápis vermelho, destacando a crítica negativa a sua obra, foi publicado pelo Diário de São Paulo, de 29 de novembro de 1939. Abaixo se encontra trecho compilado dessa crítica:

... O que se seguiu aí à Synphonia em ré maior, do cândido e fecundo mestre austríaco [Haydn], foi um concerto para piano e orchestra em que o popular compositor Hekel Tavares tenta elevar-se a formas musicas mais sérias ou presumidamente menos precárias a anonymas. O innegável talento de melodista que se abebera no mágico filão do populório, a sua facilidade, são outros tantos perigos na sua nova empresa. O concerto tem três partes: Modinha, Ponteio e Maracatú, das quais a última pareceu mais trabalhada, se bem que se possa identificar muito bem as fontes aproveitadas, tanto na parte orchestral como na parte do piano. Será um defeito real, mas que se salda pelo que deixa aparecer de aplicação do novo compositor em seguir os bons modelos. Quanto a significação geral da obra se é que existe, foi de facto sacrificada pelo carácter rudimentar da escrita e da orchestração (grandes massas de sonoridades sem propósito, pobreza de desenvolvimentos, insuficiência clamorosa do piano em variar os themes apresentados). Hekel Tavares regeu a orchestra e o solista foi Sousa Lima.

⁷ Alberto Tavares revela alguns desses nomes no item 2.5.

Aqui aparece a crítica negativa pesada que estabelece o ponto de vista pejorativo quanto ao domínio de Hekel Tavares no que se refere à técnica, forma, *métier* da escrita orquestral. Isso se vê refletido nos comentários do *Dicionário Biográfico da Música Erudita Brasileira* (2005, p. 433) de Olga G. Cacciatore:

Em 1935 [Hekel] começou a tentar formas maiores (eruditas), como concertos e outras, mas “sua fraqueza na estrutura de tais obras, exatamente por falta de estudos, não permitiu que fosse um grande compositor, como poderia”.

Ao contrário do que possa dar a entender, por consequência do rótulo de autodidata, Hekel Tavares procurou, sim, orientação para desenvolver seu conhecimento musical. Ele não passou, no entanto, pelo ensino formal acadêmico. Dessa forma, creio que o que está em jogo subliminarmente, nesse ponto de vista, sobre sua formação é uma concepção de aprendizagem e, também, da existência da habilidade musical no indivíduo. O trabalho mostrado por Hekel Tavares era aparentemente incompreensível, haja vista não ter estudado nas principais escolas de música do país ou mesmo ter formação em instituições do exterior. Do ponto de vista dos escritos da época, parece improvável que uma pessoa fosse capaz de tal desenvolvimento sem ser “*formada*”. Subentende-se aqui que as instituições de ensino formam, ensinam de fato. O que é conhecido hoje coloca esse pensamento em dúvida. Hoje se aceita que o conhecimento não é algo implantado, mas, sim, construído⁸. Por outro lado, depois do surgimento da teoria de inteligências múltiplas na década de 1980, fica claro que a inteligência musical existe e que ela pode apresentar-se mais fortemente em alguns indivíduos que em outros⁹. Como os cientistas ainda não conseguiram estabelecer onde as maiores inteligências irão nascer, nem de quem irão nascer, é perfeitamente aceitável que Hekel Tavares tenha sido uma dessas inteligências musicais privilegiadas.

2.2. A PREOCUPAÇÃO COM A CRÍTICA

Ao encontrar no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, o livro de recortes sobre Hekel Tavares, além de outros recortes avulsos, surgiu a pergunta: o compositor tinha alguma preocupação com a crítica a seu trabalho? Sobre isso, Alberto Tavares disse:

⁸ Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia* (1996), reflete profundamente sobre a questão do ensino-aprendizagem e, já na p. 22, afirma que “*ensinar não é transmitir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção*”.

⁹ Howard Gardner publicou seus primeiros escritos sobre a teoria das inteligências múltiplas em 1983. Livros consultados foram *Estruturas de Mente: a teoria das inteligências múltiplas* e *Inteligências múltiplas: a teoria na prática*.

Não, ele não tinha muita preocupação com a crítica, mamãe é que gostava de colar, fazer esse livro de recortes sobre a vida dele. Papai, pra você ter uma idéia, pra partir pra essa área sinfônica, essa gravação que ele fez pra divulgar o trabalho dele, porque era o Hekel das canções pro Hekel sinfônico. Ele vendeu uma casa, isso aí ta nesse livro, logo no início. Ele vendeu uma casa aqui no alto da Gávea pra pagar essa gravação. Por que? Porque ele gravava muito na RCA-VICTOR acompanhando cantores, etc. músicas dele só; [ele] nunca acompanhou música de outra pessoa que não fosse as músicas dele. E ele foi ao diretor da RCA-VICTOR com esse projeto de gravar o “André de Leão”. E mostrou e disse: olha, eu tô mudando, esse é meu primeiro trabalho sinfônico, uma coisa que eu queria fazer com a RCA. E... isso aqui é uma coisa que você pode fazer assim, eu vou trazer essa contribuição do Oswald Goeldi. É sobre um poema de um poeta paulista, Cassiano Ricardo. A RCA não quis saber dele. Ele disse: não quer? Então eu vou fazer sozinho. Vendeu a casa foi morar num apartamento alugado pequeno em Ipanema.

Descartada a dúvida inicial, aparece outro detalhe importante na vida do compositor, que foi o grau de autonomia na produção de seus projetos musicais. A gravação do poema sinfônico *André de Leão* é um bom exemplo. Sua postura de trabalho na música passou aparentemente despercebida por José Maria Neves (1981, p. 166 e 167), tão apreciador da autonomia produtiva em compositores como, por exemplo, o festejado Gilberto Mendes.

Alberto Tavares informa ainda sobre esse tópico:

Ele [Hekel] dizia: eu não vou escrever pra agradar ninguém, eu vou escrever primeiro as coisas que eu sinto, se for do agrado, muito bem, se não for... Detestava qualquer coisa que fosse dodecafonismo, qualquer coisa que fosse nesse sentido, ele achava que isso não tinha sentimento, não tinha nada.

[frase de Hekel citada por Alberto Tavares] E não vou vender minha ideologia que é a ideologia da liberdade em primeiro lugar... em função de alguma coisa. Então isso é uma coisa que, hoje na vida do Hekel, poucas pessoas sabem.

2.3. FORMAÇÃO MUSICAL

Segundo relato de Alberto Hekel, seu pai começou a demonstrar interesse e habilidade musical desde criança. Sua vivência musical parece ter sido, desde o início, feita em duas vertentes, o uso do harmônio e a participação em manifestações musicais populares. Disse Alberto:

(Hekel) começou escrevendo canções lá em Alagoas, quando ele estava com 5 anos de idade (se a idade estiver correta, isso corresponde ao ano de 1901), meu avô, João Tavares da Costa, pai dele, era cônsul da Áustria, Império Austro-Húngaro, no norte e nordeste do Brasil. Então ele ganhou, do governo da Áustria, um harmônio¹⁰. E colocou esse harmônio numa capela da casa dele lá em Alagoas, uma casa muito grande. [João Tavares] transportava toda parte de

¹⁰ Harmônio é um instrumento musical com som parecido com o do acordeão e possui funcionamento parecido com um órgão, mas não possui tubos.

açúcar, e ele tinha uma..., ele era sócio de uma empresa de navegação chamada ITA¹¹. Tem uma canção do Caymmi até que fala do Ita do norte... bom... E os alemães¹² afundaram 3 navios dele aí... (trecho indecifrável)... pegou o dinheiro restante pagou tudo, distribuiu pra família e papai veio pro Rio, papai com 18 anos de idade¹³ [corresponde a 1914]. Papai ainda jovem ele aprendeu, ele estudou no Colégio Marista, e ele começou a improvisar... ele apertava o fole do harmônio, e aos cinco anos ele começou a fazer umas improvisações. Minha avô tocava piano, minha tia tocava piano, meu avô tocava flauta em casa... E aí descobriram essa história dele [Hekel] e começaram a incentivar... foi aí que ele começou a escrever as canções. Porque vovô patrocinava aquelas festas todas, “Nau Catarineta”¹⁴ em que ele tomava parte... Enfim, todas essas manifestações, vovô ajudava que fossem feitas e ele participava disso tudo. Então ele [Hekel] nasceu no meio dessa história. Então ele nunca utilizou o tema folclore. Ele criava dentro daquele espírito que ele bebeu.

Além da habilidade musical percebida desde a infância, o relato de Alberto Tavares deixa claro que seu pai viveu num ambiente familiar onde pai (flauta), mãe (piano) e tia (piano) tocavam música em casa. Foi incentivado à prática musical fazendo improvisações ao harmônio por iniciativa própria. Desde o início foi assim acumulando, construindo e desenvolvendo um conhecimento musical vivenciado entre dois universos musicais diferentes, um ligado à música que chamamos de erudita, que era feita em casa, e outro da cultura popular de sua cidade. Um vindo da escrita formal e outro da oralidade. Essa bipartição de sua experiência se reflete na maneira como alguns críticos percebem sua produção. Nota-se isso nos meios em que Hekel Tavares aparece citado, ora ligado ao universo popular, ora ao erudito. Referências a ele feitas por Cravo Albin (2002) ou Zuza Homem de Mello (SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de., 1999, p. 47, 78, 85, 91, 95, 124, 146) ligam a figura do compositor ao popular. Por outro lado, pode-se encontrar referência a ele em José Maria Neves (1981, p. 70) ou em Cacciatore (2005, p. 432), isso relaciona a produção do compositor ao erudito. No senso comum, atualmente, Hekel Tavares está mais associado ao universo popular do que ao erudito. Sua imagem ligada à significação de ‘popular’ tende a subestimar o valor de sua obra. Do ponto vista da crítica ao indivíduo Hekel Tavares quanto a sua produção, há uma confusão ao classificá-lo, criando-se sobre ele a

¹¹ *Ita* era o nome que designava a classe de navios ou qualquer um dos navios a vapor brasileiros pertencentes à Companhia Nacional de Navegação Costeira que faziam a cabotagem, transportando cargas e passageiros de norte a sul do Brasil, na primeira metade do século 20 e que tinham nomes em tupi-guarani iniciados pelas sílabas ita: Itabará, Itagiba, Itaguassu, Itahité, Itaimbé, Itaipu, Itajubá, Itanagé, Itapagé, Itapé, Itapema, Itapuca, Itapuhy, Itapura, Itaquara, Itaquatiá, Itaquera, Itaquicé, Itassucê, Itatinga, Itaúba.

¹² Não pude encontrar as referências ao afundamento de navios da Companhia Nacional de Navegação Costeira antes da Segunda Guerra Mundial; contudo os navios a que Alberto Tavares se refere devem ter sido afundados no período de agosto de 1914 a novembro de 1918, período da Primeira Guerra Mundial.

¹³ Datas informadas por Alberto Tavares conflitam com datas encontradas nas referências bibliográficas mais comuns. Na *Nova História da Música Popular Brasileira* (p. 9), lê-se que Hekel Tavares chega ao Rio de Janeiro com 24 anos; já em Bortoli lê-se, que ele chegou com 20 anos.

¹⁴ Nau Catarineta: também conhecida como chegança-de-marujos, é uma “*Dança dramática com enredo trágico de uma nau sem rumo*” (MARCONDES, p. 195)

idéia de uma figura que viveu e produziu cultura em um entremeio, numa fronteira entre universos vistos como desconexos.

No Rio de Janeiro, Hekel Tavares estuda piano com Henrique Oswald¹⁵, tempo que teria durado cerca de oito meses. Apesar de Alberto não informar a data precisa, é possível que nessa época Hekel Tavares já tivesse canções compostas (canções de sucesso). Sobre isso, ele relata o seguinte:

... ele foi estudar um pouco mais de piano, com Henrique Oswald, compositor. E um dia ele [Hekel] fez uma orquestração das canções dele [mesmo], papai nunca fez arranjo pra ninguém, nunca orquestrou nada de terceiros, ele só mexia nas coisas dele.

[Oswald] Perguntou a ele: mas aonde é que você estudou isso? Ele [Hekel] disse: eu não estudei. Eu achei que era assim, escrevi assim... [Oswald] É isso aqui..., isso mesmo, eu não vou mudar uma vírgula nisso aqui.

E o Henrique Oswald disse a ele: você precisa trilhar esse caminho sinfônico. É uma coisa natural tua dentro do que você tá fazendo com as suas orquestrações das canções... eu vou te indicar o professor J. Otaviano, da Escola Nacional de Música, pra te dar uma orientação qualquer nesse sentido. E papai foi, ficou seis meses com o J. Otaviano na Escola Nacional de Música e depois saiu. Disse (Hekel): não quero, eu posso sofrer uma influência, [o que] já aprendi a escrever já me satisfaz, eu daqui me desenvolvo por isso mesmo. E foi tocar a vida.

Aqui surgem outros detalhes do comportamento do compositor em sua vida musical. Pelo que mostra o discurso de Alberto Tavares, seu pai procurou orientação na área de piano, com um pianista e compositor renomado, um ícone da música nacional. Henrique Oswald teria percebido a habilidade de seu aluno encaminhando-o para um profissional que pudesse ajudá-lo a crescer na área de composição para orquestra. Oswald indica um professor da Escola Nacional de Música, J. Octaviano. Hekel Tavares teria passado seis meses sob orientação desse professor, tendo uma aula por semana; contudo, decide interromper o estudo alegando o temor de sofrer uma influência que interferiria em sua composição. Essa orientação dada por J. Octaviano, segundo Alberto Tavares, não é o que se pensaria no senso comum. *“Papai ia na Escola Nacional de Música uma vez por semana, iam almoçar juntos. Essa é a orientação, não é uma orientação de sentar pra estudar”*. De qualquer forma, Hekel Tavares demonstra, já nessa época, uma visão crítica de si próprio, relacionada à sua prática de compor. Percebe em seu artesanato um jeito pessoal, que possui qualidade peculiar, que deve ser protegido de certos processos de aprendizagem que existem a sua disposição. Por outro lado, Alberto Tavares deixa clara outra opinião por trás da atitude do compositor que

¹⁵ Henrique Oswald (1852-1931). Bruno Kiefer afirma que, Oswald foi tido, ainda em vida, como figura marcante no cenário da música erudita. Mário de Andrade revela que Oswald foi *“considerado o mais completo, o mais sábio e o mais refinado que o Brasil produzira até então”* (apud KIEFER, 1977, p. 128).

diz respeito ao conceito que Hekel Tavares tinha sobre a Escola Nacional de Música. Disse ele:

Ele [Hekel] e o Villa-Lobos riam muito do pessoal da Escola Nacional de Música, ou seja, dos compositores. Um cara que cursava nove anos, estudava contraponto, estudava composição. Quando falavam pro papai: você precisa estudar composição ele dava risada porque ele não sabia como é que o sujeito estuda composição. Então, vamo lá, bota pra tocar. Aí toca, não é nada. E disse: mas, ficou nove anos pra escrever isso? Então ele e o Villa-Lobos riam muito dessa situação... [sic]

Tanto Hekel Tavares como seu amigo Villa-Lobos criticavam a qualidade de Ensino da Escola Nacional de Música. Não viam ali uma oportunidade de aprendizagem concreta. A opinião deles reflete, de certa forma, a opinião de Mário de Andrade sobre o ensino de música no Brasil:

O dilema em que se encontram os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e cotidiano dos grandes gênios e da cultura européia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles (ANDRADE, 1928, p. 33 e 34).

O mesmo ponto de vista crítico que Hekel Tavares tinha do ensino de música no Brasil tinha também do costume de compositores nacionais irem estudar no exterior. Sobre esse assunto, Alberto Tavares critica o fato de Guarnieri e Mignone terem se utilizado de bolsas de estudo conseguidas em São Paulo para irem ao exterior estudar. Disse ele:

E em São Paulo, foi um grande problema naquela época. Que tinha uma escola de música paulista que promovia bolsas de estudo às pessoas de São Paulo. Então, não podia pegar um Hekel alagoano ou carioca... por isso é que foi o Mignone¹⁶, que nessa época tava em São Paulo¹⁷, foi o Guarnieri¹⁸ principalmente, foram lá pra fora. Papai achava que você escrevendo música sinfônica você não tinha que sair do Brasil. [sic]

Com essa mentalidade, Hekel Tavares prossegue no Brasil e, pelo que informa Alberto Tavares, nunca saiu do país, mesmo tendo oportunidades para estudar ou trabalhar, nem fez uso da convivência amistosa que tinha com políticos importantes para usufruir dessas possibilidades. Disse Alberto Tavares:

¹⁶ Francisco Mignone, patrocinado pela Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo vai estudar em Milão, Itália, a partir de 1920 (MARCONDES, 1999, p. 510).

¹⁷ O ano que Guarnieri e Mignone foram para o exterior estudar é muito diferente um do outro, sendo que, no período que Guarnieri vai a Paris, em 1938, Mignone já tinha se mudado para o Rio de Janeiro em 1933 para lecionar no então Instituto Nacional de Música, INM (Idem, p.510 e 249)

¹⁸ Camargo Guarnieri vai estudar em Paris em 1938, mas logo regressa por causa da Segunda Guerra Mundial.

[Hekel] Nunca saiu [do Brasil]. Todas as bolsas que ele recebeu, quer dizer, que o governo deu a ele, e que ele poderia ter utilizado... se ele quisesse ir lá pra fora ele podia ter ido, aliás, amicíssimo do Getúlio...

Pelo relato de Alberto Tavares, a atitude de seu pai diante da música nacional e seu descaso para com o ensino formal e a submissão à cultura européia têm a ver com a crítica exacerbada de Mário Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*:

Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica européia carece verificar de uma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma para a Música Brasileira (op. cit., p. 12).

Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao velho mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam batuque brabo mesmo que bem, estão gozando, porém se é modinha sem síncope ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! Falam de cara enjoadada. (idem)

Quando Janjão, um personagem de Mário de Andrade, se revolta contra a crítica européia, no livro *O Banquete*, que contém crônicas musicais publicadas na *Folha da Manhã*, sob o título de *Mundo Musical*, a partir de 1943, afirma o seguinte:

Mas essa é a visão geral, realmente tonta, da crítica européia a nosso respeito e do Brasil: somos uns exóticos, somos uma esquimolândia, e no fundo o que eles pedem não é arte brasileira, nem arte livre, nem nada. Querem é vatapá, querem gamelão (p. 131).

Assim como Hekel Tavares, Mário de Andrade percebe que a música popular já é um elemento nacionalizado que reflete, segundo relata Andrade, uma conexão cultura-raça de caráter brasileiro.

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular. (1928, p.16)

Hekel Tavares, nessa época (final de década de 1920), já realizava essa música, compunha segundo esse ponto de vista de Mário de Andrade. Estava no ápice do sucesso e se encaminhava para a próxima fase de trabalho em que se dedicaria à música sinfônica.

2.4. FORMAÇÃO PIANÍSTICA

A habilidade de Hekel Tavares como pianista acompanhador chama a atenção na simplicidade da escrita musical em suas canções assim como nas suas interpretações gravadas nas décadas de 1920 e 30. As participações em gravações são muitas, mas separo, a título de exemplo, a gravação de *Casa de Caboclo* (lançada em 1928) com Gastão Formenti, a fim de observar certos detalhes. O compositor faz o acompanhamento diferente do que está escrito na edição da música, utilizando-se de improviso para enriquecer a execução. Insere, como usualmente fazia, uma pequena introdução ao piano contendo quatro compassos, para preparar a entrada do canto. Dessa maneira, prepara o ambiente sonoro tocando, também, o trecho inicial da melodia para o cantor saber em que nota deve atacar. O caráter da música fica evidente logo de início com o modo que o compositor apresenta a canção deixando claro qual o andamento e o ambiente emocional em que ocorrerá o discurso musical. Isso mostra que o pianista está com a responsabilidade sobre esses parâmetros musicais a serem captados pelo cantor. Após a entrada do canto, ocorre a utilização, aqui e ali, de trinados (ornamentos), momentos em que se acelera ou retarda o andamento em função da interpretação dada pelo cantor, que segue necessidades expressivas vindas do texto da música. O movimento de vai-e-vem, cresce-decresce, acelera-retarda pode ser comparado ao modo interpretativo romântico na interpretação de Hekel Tavares. Outro detalhe é o tipo de toque que ele nos oferece, um toque equilibrado, leve, dando a impressão de que toca sem esforço. O acompanhamento se funde muito bem ao canto, somando-se à tarefa do cantor de passar a mensagem do texto. Quando o cantor subitamente realiza momentos de interrupção, como o que ocorre no trecho “*sabe quem mora dentro de dela?*”, deixando um instante para o espectador responder perguntando “*quem?*”, o piano também segue essa idéia deixando o silêncio como ambiente para que surja a interrogação no ouvinte.

A qualidade (característica) pianística presente em Hekel Tavares leva ao questionamento sobre de que forma ou com quem teria aprendido a tocar dessa maneira. Teria sido com Henrique Oswald? Segundo informou Alberto Tavares, a formação pianística de seu pai foi feita sem orientação: “*em mil novecentos e vinte e pouco ele teve aulas com o Henrique Oswald, coisa de cinco, seis meses de aula e parou também*”. Não se pode esquecer, no entanto, que em casa sua mãe e sua tia tocavam piano, sendo sua tia citada como sua orientadora inicial ao instrumento. Da mesma maneira, é bom lembrar da facilidade na lida com a música que Hekel Tavares apresentou desde a infância, sendo esse um fator de

relevância ao tratarmos da sua aprendizagem musical. Enfim, é provável que ele tivesse grande facilidade para aprender música.

Na literatura pesquisada, a presença do contato com Henrique Oswald é geralmente esquecida. Nos livros de Joel Bello (1999, p.73) e Vasco Mariz (2002, p. 118), lê-se que Souza Lima teria sido professor de piano de Hekel Tavares. Essa informação foi negada por Alberto Tavares sob justificativa de que o surgimento de Souza Lima no trabalho de seu pai é por ocasião do concerto em que o pianista toca o Concerto em Formas Brasileiras, em São Paulo, 1939.

2.5. HEKEL TAVARES UM AUTODIDATA?

Hekel Tavares é usualmente entendido e citado em publicações como sendo autodidata. Esse termo é usado geralmente significando que o compositor possuía habilidade musical nata e trabalhava de forma solitária, alheio à crítica.

Fernando Bortoli, lançou o livro *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra*, publicado em 1996, ano em que o compositor completaria 100 anos. A publicação é criticada por Alberto Tavares devido à presença de vários erros. Ademais, o texto é claramente de caráter laudatório. Não se encontra atualmente um exemplar do livro para venda; no entanto, pode ser consultado no Instituto Moreira Salles em São Paulo. Essa edição aparece como fonte de consulta sobre Hekel Tavares em algumas publicações importantes como a *Enciclopédia da Música Brasileira* e o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (versão disponível na *internet*). Em Bortoli, lê-se o seguinte: (Hekel) “*compositor autodidata, assimilou os dados básicos do problema composicional da linguagem musical que preferiu, baseado no tonalismo harmônico*” (1996, p. 12). No *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira* de Olga Cacciatore, lê-se: “*mas, na realidade, (Hekel) foi basicamente um autodidata*” (2005, p. 432). Em *Nova História da Música Popular Brasileira*, lê-se: “*Nesses anos todos de teimosia (Hekel) conseguiu uma base musical, alicerçada no autodidatismo, que, aliada ao talento e inspirada nos temas de sua terra, possibilitou seus primeiros arroubos de compositor*” (1979, p. 9).

Parece que Hekel Tavares não se adaptava ao esquema escolar tradicional, mas isso não quer dizer que o conhecimento que veio a desenvolver tenha vindo do nada. Certamente teve acesso a conhecimento na vivência com a cultura popular, partituras, gravações, livros, a vida efervescente da música no Rio de Janeiro do início do século XX. A questão é a da aceitabilidade de seu conhecimento desenvolvido sem ter se submetido ao ensino formal ou a

um professor do *establishment* como reza a tradição. Seria necessário estudar sua intimidade, conhecer os livros, discos, publicações e outras formas de cultura a que teve acesso que possam tê-lo influenciado determinantemente.

É duvidoso que a convivência familiar e a cultura popular vivenciada na infância, o contato com Henrique Oswald e J. Octaviano, entre outros, não tenham contribuído minimamente para a reflexão do compositor. Mesmo tendo sido um prodígio musical, Hekel Tavares não viveu isolado do mundo e da convivência. Sua imagem de figura individualista se deve ao fato de fugir ao convívio com algumas figuras importantes do cenário musical. Como se pode ver no livro de recortes montado pela esposa, Martha Dutra, o compositor tinha inimizades no meio musical que trabalhavam contra ele. Alberto Tavares informa alguns dos nomes. São nomes importantes como Marlos Nobre e Edino Krieger. Importante citar os nomes não para gerar intriga, mas para que se conheça de qual ambiente musical advém a crítica negativa a Hekel Tavares – do ambiente erudito estabelecido. Fora a questão dos que agiam contra o compositor, há o caso, cada vez mais claro, de omissão do nome Hekel Tavares por Mário de Andrade em seus livros como *Ensaio sobre a música brasileira* e *Aspectos da música brasileira*. Essa suposta atitude de Andrade tem peso muito grande, haja vista sua importância no âmbito da crítica musical brasileira. A não-citação de Hekel Tavares em seus livros tem consequências. Mas, tirando esses casos de inimizade, Hekel Tavares tinha amizades importantes com expoentes da intelectualidade nacional e figuras políticas poderosas.

Entre as vivências que contribuíram para a construção de seu conhecimento musical, mas que são desprezadas do ponto de vista do valor formal que têm, estão aquelas próximas e participativas que o compositor teve, por toda vida, com a cultura popular. Esse ambiente de aprendizagem deveria constar como efetivo contribuidor para a formação musical do compositor, e não apenas a aprendizagem de música formal.

Do ponto de vista da teoria das inteligências múltiplas, como proposta por Gardner (1995, p 22), Hekel Tavares se mostra, pelas evidências, uma pessoa dotada de grande inteligência musical e que teve um ambiente de desenvolvimento singular nessa área.

Alberto Tavares disse: [Hekel] “*é um autodidata mesmo, quer dizer, o que ele teve aí foi um aconselhamento, vamos dizer assim*”. Seu discurso, porém, deixa evidente uma discordância de significações da palavra autodidata. Se autodidata é a pessoa que aprende sem ajuda de mestres (HOUAISS, 2001), de fato, isso não ocorreu no caso Hekel Tavares. O que parece é que existe a necessidade de mitificar a figura do autor no sentido de dar-lhe poderes autônomos maiores do que na realidade teve. Por outro lado, há a necessidade de incutir sobre

ele a figura tradicional e respeitosa de maestro-compositor, uma figura icônica. Essa atitude é um contra-ataque à opinião geral vinda da crítica musical especializada, que não posiciona a obra do autor junto à dos grandes mestres brasileiros.

2.6. SUPOSTO CONTATO COM MÁRIO DE ANDRADE

No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade apresenta diretrizes para a formação da música nacional. O período das artes no Brasil daquela época é entendido pelo autor como sendo o da nacionalização, *especialmente nas artes*. A Mário de Andrade parece interessar o incremento da produção artística do país com as manifestações chamadas de *primitivas*, como ele chama a cultura popular, no sentido de fazer a transposição da música popular para a música *erudita*, música *artística*. Música artística é o que autor denomina *música desinteressada e música popular é circunstancial, interessada*.

A idéia por traz do conceito de música popular mostrado por Mário de Andrade naquela época deixa transparecer uma visão folclorista da cultura em que se pressupõem hierarquizações culturais. A visão folclorista é tradicionalmente a do observador externo à cultura do povo, feita com um olhar de diferenciação quanto ao objeto observado (BRANDÃO, 1982; VANNUCCHI, 1999; AYALA, 1987). Ao que parece, interessava a Andrade o fomento da produção intelectual brasileira, a produção de uma arte *desinteressada*, no sentido de afastá-la da funcionalidade tradicional. Para o autor, a arte que almejava incentivar era afastada de função histórico-social, queria ser atemporal, como se fosse possível extrair da cultura sua ligação com o homem histórico. Além disso, há que se criticar o ponto de vista do autor de ligação entre cultura e raça, ou seja, a raça brasileira produz determinada forma de cultura. Enfim, raça determinada produz um determinado objeto cultural. Dessa maneira, levando esse ponto de vista ao extremo, como se vê no senso comum, um alemão não aprenderá a sambar como um brasileiro nem um brasileiro cantará Brahms como um alemão.

A proposta de se fazer uma música baseada nas manifestações populares, que procura desprezar de certa forma a crítica do europeu (do estrangeiro), uma arte em que o brasileiro possa se espelhar, ou seja, uma arte de certa forma mimética da brasilidade, encontra na produção de Hekel Tavares um parceiro muito próximo, mas que estranhamente não é citado por Mário de Andrade. À época da publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, período pós-Semana de Arte Moderna de 22, a produção de canções de Hekel Tavares já era substancial e gozava de grande sucesso em âmbito nacional. Dessa forma, era aceitável supor

que Mário de Andrade tivesse estudado a produção do compositor, como de outros autores, para escrever seu livro. Essa suposição veio a ser corroborada pelo relato de Alberto Tavares. Em contrapartida, surgiu a pergunta se Hekel Tavares teria sofrido influência determinante do pensamento de Mário de Andrade na sua produção, se vieram a se conhecer pessoalmente. Essas questões também surgiram devido ao que se lê em algumas fontes sobre o compositor como, por exemplo, na *Enciclopédia da Música brasileira*: “Ao lado de Valdemar Henrique, Marcelo Tupinambá e Henrique Vogeler, sob influência nacionalista da Semana de Arte Moderna, criou um tipo de música situado na fronteira do erudito e do popular” (p. 765 e 766). Esse tipo de comentário, além de outros, aparece em outras fontes sobre o autor sem que se informe a fonte inicial dessa informação. Sobre esse assunto, Alberto Tavares disse:

... papai não escreveu por uma influência do Mário. Papai escreveu porque ele tinha que escrever. Quando Mário faz um estudo do que existe, que ele pega vários compositores, Tupinambá e vai por aí a fora, ele pega o Hekel. Claro que ele pega o Hekel. É impossível não conhecer as coisas do Hekel na época, que era o que fazia mais sucesso, era o Hekel. E ele não cita o Hekel. Você não pode ver uma citação do Hekel por causa disso... o Hekel não foi a ele, apesar de ele ter feito sugestões através desse amigo comum [Paulo Mendes de Almeida] / Eu acredito, isso é uma opinião, porque eu li a obra do Mário toda. [Mário] Conhecia a música do meu pai, conhecia o amigo deles comum que era o Paulo Mendes de Almeida¹⁹. E eu acredito que o Mário talvez... encontrou no Hekel aquilo que ele idealizava como a síntese da música brasileira. E por essa ‘desfeita’, porque ele se colocava mais ou menos numa posição que todo mundo ia a ele; como é que o Hekel não foi a ele? Eu acho que ele ficou magoado com essa história a ponto de... simplesmente ignorar, é o que ele poderia ter feito. Porque ele não poderia falar contra. Porque... eu já te expliquei porque. E se ele falasse contra ia contra tudo o que ele tinha escrito. Então... porque que ele nunca falou do Hekel? É uma pergunta que eu te faço. Não conhecia? Claro que conhecia, e conhecia muito. O Paulo Mendes disse a papai: o Mário conhece a tua obra.

Segundo Alberto Tavares, seu pai não teria sofrido influência direta do Mário de Andrade, nem tampouco da Semana de Arte Moderna de 22, evento em que Hekel Tavares, de fato, nem esteve presente. O que ele informa é que:

... a influência não houve simplesmente pelo seguinte: porque em 1922 – papai era 11 anos mais moço que Villa-Lobos – e em 1922 ele tava ainda na fase das canções. E ele só foi começar a fazer alguma coisa quando ele faz as orquestrações dessa canção [sic] e mostra pro Henrique Oswald, isso é em 1933. Quer dizer, 11 anos depois é que ele foi fazer alguma coisa, que ele começa dar o primeiro passo, e logo em seguida ele faz o poema sinfônico e grava em 36 – começou a escrever em 34. Então não teve muito significado na obra dele esse movimento da arte moderna de 22. E... ele era amigo do Menotti Del Picchia, muito amigo do Menotti Del Picchia, muito amigo mesmo. [Então] não teve... poderia dizer que foi mas a obra dele, eu achava que não tinha nada a ver... [com a Semana de Arte Moderna de 22].

¹⁹ Paulo Mendes de Almeida (São Paulo, 1905 — São Paulo, 1986) foi jurista, poeta e crítico de arte. Acompanhou, a partir da década de 1930, os movimentos de vanguarda em São Paulo. É um dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna e da Família Artística Paulista.

No discurso do entrevistado, a influência da Semana de Arte Moderna de 22 seria possível apenas na época em que Hekel Tavares começa a compor música sinfônica, correspondendo assim à chamada segunda fase na produção do compositor. Contudo, é na produção das canções que a influência nacionalista é inicialmente percebida em Hekel Tavares, aproximando-o da linha estética vista nos escritos de Mário de Andrade. O que fica latente por trás do discurso de Alberto Tavares é que, até para seu pai, a produção inicial de canções é subestimada, deixando assim para a música sinfônica o ponto alto da produção do compositor. Isso sob o ponto de vista pessoal dele. Contudo, as canções, apesar de terem sido a princípio objetivadas para o ambiente popular, sofreram um caso particular de circularidade entre ambientes sociais. As canções ligam Hekel Tavares ao seu passado, à cultura popularesca do Rio de Janeiro e a seu trabalho com o teatro de revista, mal visto pelas classes mais elevadas naquela época. Todavia passam a ser cantadas em casas mais abastadas.

Pelo que revela a entrevista, citada acima na página 12, as canções do compositor, por ironia histórica, mudam de *status* e passam a ser adotadas por classes sociais mais elevadas, justificando até sua produção editorial. As edições das canções vinham direcionadas para esse mercado. Percebe-se isso, por exemplo, na ornamentação das publicações da editora *Irmãos Vitale*, em que se vê nas capas a figura estilizada de uma mulher tocando piano. Da mesma maneira, saindo da casa das pessoas, canções de Hekel Tavares passam a aparecer em concertos formais, dentro e fora do Brasil, vestindo assim a roupa da erudição. Esse fato é citado até por José Maria Neves em seu *Música Contemporânea Brasileira* (1981, p. 70).

Volto ao encontro apagado da história entre Hekel Tavares e Mário de Andrade citado por Alberto Tavares. Ocorreu em um jantar em São Paulo (data não informada):

E ele [Hekel] vai a São Paulo, ele ia muito a São Paulo, tinha muitos amigos, e começa a estudar alguma coisa. O Mário de Andrade sabe disso... e pega o Paulo Mendes de Almeida pra [fazer] uma aproximação com ele [Hekel]. E nessa aproximação com o Mário de Andrade, o Mário apresenta a papai que já conhecia as canções de papai, isso em 1933, por aí, tá... 34... [...] e pede, então, essa aproximação. O Paulo então apresenta. Vão num jantar, eles ficam conhecidos e tal. E o Mário mostra uma série de coisas a papai. [...] Quem sabe papai tinha algum interesse em pegar alguma das coisas do Mário. E papai olhou aquilo tudo do Mário e disse pro Paulo depois: Paulo, nada disso vai... Papai estava escrevendo umas canções, umas canções de invocação da pátria, com o Manuel Bandeira e o Ribeiro Couto, poeta Ribeiro Couto. E o Mário cita na obra dele, o Ribeiro Couto. ... e o Paulo disse: você vai precisar se aproximar com o Mário, porque o Mário é o cara que manda nessa situação toda de Brasil que ninguém faz nada, e o Mário é o Rei dessa história, [ele] fala e tá falado. Papai disse: não, eu não vou fazer. [Se] tá de acordo com o Mário tá, se não tiver, não tá, e eu vou seguir o meu caminho.[sic]

Embora o Paulo [Mendes de Almeida] sempre disse: ‘cê não devia ter afastado; que o Mário é o grande cara dessa área de música no Brasil... Você poderia ter acompanhado. ... faz uma canção junto com o Mário. O Mário também escreveu inclusive algumas letras. Papai disse:

não vou fazer. As letras que eu faço têm que ser dentro da forma que eu quero e do espírito que eu quero. [sic]

Dessa forma, a suposição da influência direta de Mário de Andrade sobre a produção de Hekel Tavares fica descartada. Resta verificar a ação, ou melhor, a omissão das menções a Hekel Tavares por Mário de Andrade, como uma forma de atuar contra a produção do compositor. É preciso lembrar que Mário de Andrade usualmente citava e criticava compositores sabidamente do campo erudito. Hekel Tavares não era visto como compositor erudito como eram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, J. Otaviano e outros, largamente citados em obras de Andrade. O próprio Hekel Tavares, aos 70 anos, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, terça-feira 20 de setembro de 1966), intitulada *HEKEL, HARMONIA DE SETENTA ANOS*, afirmou o seguinte sobre a diferença entre ele e Villa-Lobos: a música de Hekel Tavares “*é popular, a de Villa – que ele (Hekel) considera não somente o maior compositor brasileiro como o maior do século – é erudita.*” Dessa forma, percebe-se que o compositor respeita a música que percebe como erudita, mas se autodefine como popular.

Ainda refletindo sobre a última citação acima, lembro a crítica de Mário de Andrade sobre o individualismo em compositores na fase nacionalista inicial:

Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo são destrutivos.

Ao contrário do que agradaria ao ponto de vista de Andrade, Hekel Tavares sempre atuou segundo seus próprios objetivos artísticos, não permitindo interferências na sua criação. Por outro lado, é preciso lembrar que o individualismo do compositor não casa com a noção de criação livre vista em *O Banquete* (1989, p. 150): a habilidade ilusória de criação pura, como que vinda do nada. Muito pelo contrário, e em concordância com a linha de pensamento de Andrade, a música de Hekel Tavares era intimamente ligada à cultura popular. Disse ele na mesma reportagem citada acima: “*Não aproveito temas, diz ele: recordo-me do que vivi no nordeste e crio, então, com a minha formação musical*”.

No livro *Aspectos da Música Brasileira*, Mário de Andrade abre espaço para a crítica aos compositores nacionais empenhados na nacionalização da canção erudita. Esse livro contém dois capítulos específicos sobre crítica à canção nacional que foram publicados nos anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, ocorrido em 1938. São eles “*Os compositores e a língua nacional*” e “*A pronúncia cantada e o problema do nasal, pelos*

discos". No primeiro, Mário de Andrade faz críticas como que corrigindo os "erros" dos compositores, erros de adequação texto e melodia, texto e ritmo, omissão ou uso de elisão de texto em lugares inadequados, entre outras coisas. O autor sempre deixa bem clara a necessidade de adequar a composição às regras de "*fraseado e metrificação*". A crítica é técnica, mas dá a impressão de ser sobre a não-fusão som/palavra no sentido de trazer o conteúdo significativo do texto. Enfim, as deficiências "*fonéticas*" tornariam a canção nacional muitas das vezes ineficiente do ponto de vista expressivo. A palavra, as frases, o modo de discursar no coloquial é modificado por demais, atrapalhando sua capacidade de passar a mensagem.

No caso das edições musicais brasileiras, há que se colocar um problema preliminar, antes de entrar definitivamente no tópico. Se Mário de Andrade usou edições musicais em vez de manuscritos, fontes primárias, o resultado de sua crítica teria sido diferente do que se esperaria na realidade? Se tivesse usado manuscritos originais, não teria sido mais fiel ao trabalho dos compositores? Sabendo da possibilidade de divergência entre edição e manuscrito autoral, imagino que sim. Mas não deixa claro o tipo de fonte utilizada na pesquisa das 221 canções examinadas para montar seu trabalho. Não se sabe ao menos se teria incluído em suas fontes canções de Hekel Tavares.

2.7. A MANEIRA DE COMPOR E A SITUAÇÃO DAS EDIÇÕES

Ao observar as edições das canções de Hekel Tavares e compará-las às suas respectivas gravações, nas quais o compositor toca piano, percebe-se muita diferença entre uma e outra. Nas edições, aparecem questões de adaptação texto/música, com mais texto do que notas para recebê-lo, ou vice-versa; trechos de textos que são diferentes da gravação; acentos tônicos de palavras fora dos tempos fortes do ritmo, caracterizando erro de prosódia, que não aparecem na gravação²⁰.

Diante das diferenças de texto na partitura e nas gravações, uma das dúvidas que surgiu é se Hekel Tavares teria liberdade para alterar a letra das canções. Enfim, qual era a relação que o compositor tinha com seus parceiros letristas? Um poderia interferir no trabalho do outro? Alberto Tavares afirma o seguinte:

²⁰ Para o leitor observar esses casos, é preciso ouvir as gravações, disponíveis no sítio virtual do Instituto Moreira Salles, e comparar com as imagens das partituras no item 3.

Geralmente ele tinha, eu senti pelo que eu vi lá em casa. Porque ele trabalhou lá em casa com o Murillo Araújo. Trabalhou lá em casa com o Luis Peixoto²¹. Trabalhou lá em casa com o Juracy Camargo. Porque geralmente eles faziam lá em casa que tinha o piano. Passavam a tarde lá, os letristas, os parceiros. Papai às vezes chamava alguém, um baixo, ou enfim, uma cantora e tal, pra cantar uma coisa que eles estavam fazendo. Às vezes faziam duas ou três canções juntas.

Ele interferia totalmente na letra.

... Era sempre no sentido de ele interferir no letrista. Ele tinha uma concepção e ele nunca, por exemplo, colocou uma música numa letra. A coisa sempre partiu da música, e veio a letra. Então essa coisa do som, que eu te falei, da sonoridade da palavra, ele às vezes interferia muito porque ela não batia com o que ele sentia... no ritmo, ele tinha muita atenção ao ritmo, a cadência.

A informação do modo de composição utilizado por Hekel Tavares é importante, pois mantém o discurso de Alberto Tavares sobre os termos como *sentido*, *espírito* e *concepção*. Esses termos têm parença com os termos utilizados por Deleuze²², Santaella²³ e Laboissière (2007, p. 19). A relação do processo de concepção criadora em Hekel Tavares, que compunha em determinado *sentido* – no caso sentido musical –, com os processos sógnicos e de recriação vistos em Deleuze e Laboissière tem-se mostrado um dos caminhos com vias à construção de interpretações sobre as canções do compositor. O trabalho de estudo prolongado que envolve processos de significação contínuos na direção de essências ou signos imateriais, como diria Deleuze, tem-se afastado de verdades imediatas advindas do contato com as canções estudadas.

Como Hekel Tavares tinha o cuidado de publicar suas canções, surgiu a pergunta sobre como funcionava o processo de feitura das edições. Alberto lembra:

... quando ele era ainda muito jovem ele não se ateve a esse pormenor. Ele escrevia, ia ao editor junto com o parceiro, entregava o original ao editor e só ia tomar conhecimento quando o papel tivesse impresso. Às vezes vinha com erro. Geralmente vinha com erro. Então ele ia ao editor e pedia. E não sei se era feita ou não, a coisa.

Esse relato confirma idéias já suspeitadas. Hekel Tavares, na fase inicial, *quando era jovem*, não foi metucioso no trabalho de feitura das edições. Não que ele não escrevesse corretamente, mas o trabalho de edição mostrava erros que porventura permaneceram. São essas edições que usamos até hoje. Mesmo não sabendo detalhadamente quais os erros, sabe-

²¹ Luiz Carlos Peixoto de Castro (1889 – 1973) era sobrinho de Leopoldo Miguez. Era um artista com habilidades múltiplas. Foi letrista, teatrólogo, poeta, pintor, caricaturista e escultor. Peixoto fez várias canções em parceria com Hekel Tavares. No teatro de revista, seu primeiro grande sucesso foi o libreto de *Forrobodó*, peça musicada por Chiquinha Gonzaga (ALBIN, 2002).

²² Em seu livro *Proust e os signos* (2006), Deleuze utiliza termos correlatos como signo, essência, espírito, particularmente no cap. IV (p. 37-48), intitulado *Os signos da arte e a essência*.

²³ Lúcia Santaella, em seu pequeno livro *O que é semiótica*, lança mão desses termos como, por exemplo, na p. 13, ao conceituar semiótica como “qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido”.

se que é provável que os que encontramos hoje sejam os mesmos erros de edição. Para ser mais preciso, precisaríamos observar algum manuscrito, de canção da década de 1920, início de 1930. Sobre a existência desses manuscritos, relatou Alberto Tavares: “*E esses manuscritos nem existem mais. Não tem mais mesmo. Se tiver não tá nem comigo. Eu não tenho. Isso aí foi pra fazer cópia e ficou. Ele também não ligava muito pra isso*”. Em visita ao Rio de Janeiro, procurei encontrar informação sobre as antigas editoras das canções de Hekel Tavares, mas todas já haviam fechado. Consultei alguns vendedores mais antigos, que disseram ser improvável a existência de um arquivo de manuscritos dos compositores, pois era de praxe a devolução dos manuscritos quando o processo de edição terminava. Sabendo da importância que tinha Hekel Tavares na época, quando era sucesso por todo o Brasil por causa de suas canções, a esperança é que alguém tenha guardado esse material.

2.8. A PRESENÇA DAS CANÇÕES NO TEATRO DE REVISTA

Um dos pontos importantes para as canções iniciais de Hekel Tavares é sua presença no teatro de revista brasileiro. Neyde Veneziano faz menção a um processo de nacionalização crescente, a partir de 1906, em que a relação do teatro de revista “*com a música popular se torna mais inevitável, estreita, indissolúvel*” (1991, p. 41). A partir daí, “*a revista tomou para si o papel de divulgadora de êxitos*” musicais (idem, p. 42). A relação entre os dois veículos foi tão grande que “*chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto*” (idem). Hekel Tavares surge no cenário musical no auge desse período de abasileiramento do teatro de revista. No ano anterior à estréia de *Stá na hora*, 1925, a famosa companhia *Tro-lo-ló* inaugurava o teatro Glória, na Cinelândia (Rio de Janeiro), local onde as revistas são direcionadas à elite social (idem, p. 44). O que se vê na revista dessa época, segundo Veneziano, é um processo de “*revalorização das coisas e dos sentimentos nacionais*” (idem, p. 45). Nesse processo, a figura do caboclo, considerado o brasileiro legítimo, é fundamental. Um exemplo curioso é o surgimento, citado por Veneziano, após 1929, ou seja após a revista *Stá na hora*, de uma outra revista, intitulada *Casa de Caboclo*, que depois daria origem a uma companhia de mesmo nome. Veneziano não cita a influência do sucesso prévio da revista *Stá na hora* nem tampouco do sucesso da canção de Hekel Tavares em parceria com a importante figura do teatro de revista, Luiz Peixoto.

Da relação inicial da canção de Hekel Tavares com o teatro de revista surgiram questionamentos sobre aspectos da *performance* que poderiam ter existido nas apresentações

de palco. Talvez um gestual especial, uma técnica vocal, *etc.* No entanto, não foi possível esclarecer detalhes sobre esse período com base nos materiais verificados. Alberto Tavares tampouco pôde contribuir nesse sentido, pois alegou que ao nascer Hekel Tavares já estava com 48 anos de idade e não trabalhava mais com as revistas. Não obstante, relatou-nos o seguinte:

que ele [Hekel] nunca renegou o trabalho que fez nas canções, mesmo as mais simples pra teatro de revista, lá pra traz. ... ele disse: isso simplesmente foi uma fase em minha vida. Que ficou lá atrás. E vai ficar porque... eu passei por ela.

No decorrer da entrevista concedida por Alberto Tavares e mesmo em algumas fontes consultadas, percebe-se que o próprio Hekel Tavares desgostava de algumas canções que havia composto. Assim, a importância dada ao trabalho sinfônico do compositor é bem maior. A produção inicial, incluindo o trabalho nas revistas, parece ser de menor valor dentro do todo da obra, talvez em função, mesmo, da ligação do compositor com o teatro de revista. O teatro de revista brasileiro, bastante vivenciado pela população do Rio de Janeiro do início do século XX, hoje é objeto de grande interesse. Não obstante, tanto a música popular quanto o teatro foram, ao que parece, desprestigiados ou preteridos pela academia por sua ligação com o humor escrachado, a chacota, a informalidade, a improvisação, a sensualidade. Ao que revela Veneziano, “*foi a tão condenada imoralidade da revista que abriu as portas dos cassinos e dos night-clubs para receber a classe média conservadora*” (idem, p. 50). Por muito tempo, enfim, a revista teve má fama entre os conservadores. Sobre ela recaía significação negativa.

3. CANÇÕES

O preparo do *performer* que pretende realizar as canções de Hekel Tavares em concerto, com a formação canto e piano, é feito sobre gravações de época²⁴ e partituras com edições problemáticas. Esse material de referência tem-se mostrado insuficiente para o preparo das canções. Há mais detalhes a se levantar para ajudar a compor uma interpretação mais segura. Detalhes interpretativos se perderam no tempo devido ao caminho percorrido pelas canções, que passaram do teatro para as ruas, depois para gravações, rádios, serões. Nesse trajeto, incorporaram mudanças funcionais, interpretativas e, com o passar do tempo, criaram uma distância cultural com as interpretações de época. Faz-se necessária uma

²⁴ Há várias canções de Hekel Tavares gravadas, grande número, na década de 1920 e 30. Entre as mais antigas, que usamos como referência, estão canções gravadas tendo o próprio compositor ao piano. As gravações mais antigas vêm sendo vendidas no formato (digital) CD por meio de empresas com sítio na *internet*.

tentativa de lembrar os modos interpretativos de época como forma de aproximar as concepções dessas canções aos modos do período a que pertenciam.

Atualmente Hekel Tavares é conhecido, por grande parte dos estudantes de canto, por sua versão musicada da letra de Luiz Peixoto intitulada *Azulão*. No entanto, essa canção é apenas a ponta de uma obra bem maior dedicada à canção nacional. Muitas canções suas são famosas e pertencem ao imaginário do brasileiro sem que se saiba que foram, na verdade, compostas por esse compositor.

Como o trabalho do compositor segue linha nacionalista, foi necessário verificar como se deu essa orientação. Afinal ele e outros compositores são citados como influenciados pelo movimento da Semana de Arte Moderna de 1922 (MARCONDES, 1999, P. 765). Como já informado *supra*, dentro desse assunto havia a suposição de uma possível ligação do pensamento de Mário de Andrade com a produção de Hekel Tavares. O *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, assim como os *Aspectos da música brasileira*, com textos escritos entre 1936 e 1941, apresentam características que se aplicam à obra de Hekel Tavares. Quando Andrade diz “*do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência*” (1928, p. 17), as canções Hekel Tavares se enquadram muito bem nessa expectativa.

O compositor parece ter trabalhado segundo duas linhas de interesse dentro da música, a tradição popular brasileira e a música formal, de concerto. Antes de prosseguir, é preciso refletir brevemente sobre a questão do popular na obra de Hekel Tavares.

Existe uma idéia no senso comum de que manifestações musicais da tradição oral podem ser registradas através da escrita musical, ou seja, escrever música como se escrevem palavras, ou ainda através de gravação em áudio ou vídeo – registros mecânicos ou digitais. Mário de Andrade deixa entender (idem p. 19) que seria possível grafar a totalidade de alguma canção da tradição oral. Vale lembrar que o próprio Hekel Tavares enveredou pelo caminho do interesse pela cultura popular do interior do Brasil. Fez inclusive viagens, semelhantes às de Mário de Andrade, para conhecer o interior do país. O que se verifica no comportamento de ambos, independentemente da maneira como trabalhariam posteriormente esse material “coletado”, é que tinham essa cultura do registro da tradição oral. Pode-se, no entanto, criticar esse tipo de procedimento na medida em que nem a escrita musical convencional nem tampouco os registros mecânicos ou digitais dão conta de todo o universo que comporta a realidade das coisas. Eis um ponto crucial para o *performer* na lida com a fronteira entre formal e informal na música. Não é possível transcrever um canto da tradição

oral sem que ele se torne deformado e destacado de todo o ambiente cultural e histórico – amarras do presente – que contribuem para compor a idéia que se tem dele. Isso se percebe mais claramente ao ouvir a diferença entre o arranjo de Hekel Tavares nas canções *Vadeia Cabocolinho*, *Meu barco é veleiro* e *Engenho novo*²⁵ e suas versões originais nas gravações feitas por Mário de Andrade²⁶. O canto, na tradição oral, está conectado a tudo o que compõe o seu presente; dá a impressão de maior sinceridade, verdade. Quando se ouvem as gravações dos arranjos, a impressão é de uma imagem caricaturada, deformada. Nesse caso, é a caricatura do homem do interior construída pelo homem urbano. Isso se vê também, mas de modo diferente, em canções originais do compositor, na medida em que o intérprete lhe incute o caráter usualmente associado ao canto lírico, a pedância, a voz deformada, a palavra deformada. De certo que existe uma procura de autenticidade na ligação com a cultura popular na canção de Hekel Tavares; no entanto, sua música não é mais a música que se ouve na tradição oral. O compositor, munido de liberdade criativa, utiliza elementos dessa linguagem deixando reconhecíveis elementos da tradição popular, da oralidade, mesmo que traduzida, e da tradição erudita, em seu piano de linhagem clássica ou mesmo romântica. O resultado final, no entanto, configura-se em outro objeto cultural.

No que se refere a suas partituras editadas, há dificuldade de acesso ao acervo completo. Existem partituras que estão esgotadas e não há expectativa de re-impressão. Entre as edições de partituras recolhidas, percebem-se problemas gerais de prosódia musical, erros de adequação texto/música: ocorre problema de texto que não cabe na melodia escrita, falta texto ou há deslocamento do texto na melodia. Na maioria dos casos, isso impossibilita a execução do intérprete sem que se tenha de subverter a escrita das edições. Os problemas de prosódia exigem um esforço de ajuste quase constante na lida com as partituras. Fazia-se necessário esclarecer a natureza da origem dessas questões. Todavia, como as gravações de época com a presença de Hekel Tavares não apresentam erros de prosódia, surgiu a dúvida de qual o parâmetro de correção.

O que se segue abaixo é um trabalho de reflexão sobre três canções do compositor levando em consideração as condições limitadas existentes até o momento. A tarefa é feita por comparação entre gravação e edição com a proposição de maneiras de se pensar as peças para a construção de uma *performance*.

²⁵ Refiro-me à coleção *Missão de pesquisas folclóricas* lançada pelo SESC – São Paulo em 2006. A coleção mostra uma seleção de gravações de folclore feitas por Mário de Andrade. As faixas citadas são *Vadeia cabocolinho*, CD 4, faixa 54. *Meu barco é veleiro*, CD 1, faixa 1. *Engenho novo*, CD 2, faixa 4.

²⁶ Poder-se-ia até criticar a incompletude dos registros de áudio por serem também um enfoque sobre o real, ou mesmo uma imagem do real, mas não a realidade como é no presente.

Devido ao objetivo particular, de contribuir para que o cantor forme um ponto vista sobre as canções, o processo de análise das peças também assume um olhar, ou um jeito diferenciado de pensá-las. O trabalho se concentra mais sobre a parte melódica das peças do que na parte harmônica. Isso não quer dizer que se está desprezando a esfera harmônica, pelo contrário. A contribuição reflexiva sobre a abordagem na escrita melódica do compositor parece mais urgente do que processos de análise mais convencionais como vistos em LaRue e Cook. Para o cantor, detalhes a respeito dos ambientes de significação construídos durante a *performance* são contribuições mais imediatas a seu trabalho. Análises musicais convencionais assumem geralmente um caráter bastante descritivo e que caminha para dissecação de materiais musicais pequenos. Isso leva ao aumento demorado de texto escrito a respeito de determinada peça. Para o analista que escreve, que tem intimidade com a música analisada, todo esse volume literário pode ser útil e necessário, mas não quer dizer que o leitor tenha facilidade para retraduzir aquilo que foi escrito por outrem. Nesses casos, resta ao leitor enveredar por um processo, às vezes longo, de tradução de tudo aquilo que é tratado na escrita das análises. Nicholas Cook, em seu livro *A Guide to Musical Analysis*, afirma que as conclusões de uma análise são menos importantes do que os detalhes musicais citados em defesa dessas conclusões (1987, p. 229-230). Esse discurso pode servir de justificativa para trabalhos volumosos que demandam grande gasto de tempo do leitor para traduzi-los.

Há mais uma peculiaridade no trabalho sobre canções de Hekel Tavares que os livros de análise musical de LaRue, Stein e Spillman e Cook não observam. Nos autores citados, a análise é feita sobre partituras seguras e não sobre gravações em que o próprio compositor da obra analisada está tocando, regendo ou é o arranjador das peças. Eles lidam com partituras seguras ou que, pelo menos, não apresentam grandes questionamentos a respeito do material editado. De certo que a profundidade analítica proposta por eles é desejável, mas, nas condições atuais, há uma necessidade maior de fixar o olhar sobre questões mais urgentes e focadas no público alvo de cantores interessados na obra de Hekel Tavares. É iminente a necessidade de refletir principalmente sobre questões relativas à abordagem em relação à escrita, pois as soluções estão ainda longe do possível. Enfim, interessa-nos facilitar o acesso do *performer*, dar-lhe diretrizes simples, mostrando problemas editoriais, elementos expressivos nas obras que dêem rumo reflexivo no confronto com esse material.

Até o momento, o que parece vital procurar em cada peça observada diz respeito às palavras de Alberto Tavares quanto aos ambientes de significação nela existentes. Em outras palavras, é a idéia de *sentido*, *essência*, que dará rumo à reflexão do intérprete.

As canções estudadas são como histórias narradas por personagens que são tipos brasileiros. Essa constatação leva à uma das prioridades vistas no texto de Stein e Spillman em seu livro *Poetry into song*²⁷ (1996, p. 29-33). Eles chamam a atenção para questão da *persona e mode of address*. Isso se refere a quem realiza o discurso da canção, o personagem que canta/conta a história, assim como a quem é endereçado o discurso. É importante ao intérprete manter isso em mente.

Hekel Tavares compôs estritamente dentro do universo tonal. Para as canções, a questão da escolha de tonalidade pode ser entendida como Alberto Tavares informou, ou seja, ao que parece, diz respeito à formação dos sentidos a serem transmitidos pela música. O que se viu, no entanto, foi que, na verdade, o registro vocal do cantor para determinada canção é mais importante do que a precisão da tonalidade.

Outra questão com que se debaterá o intérprete é a dificuldade de acesso à música editada do compositor. Não é provável que o cantor tenha acesso às canções facilmente. A maior fonte de apoio nesse sentido é o herdeiro do compositor, Alberto Tavares. Isso porque as edições existentes já estão quase totalmente esgotadas²⁸. Por isso muitas edições recolhidas são fotocópias conseguidas com pessoas que gentilmente enviaram pelo correio para ajudar na pesquisa.

Não há até hoje um inventário do total das canções de Hekel Tavares. O número de 103 é o último número fornecido pelo próprio compositor; contudo, depois que se listam as canções de sua autoria, cruzando informações de fontes diferentes, percebe-se que o número pode chegar a 118 ou mais (vide nota de rodapé n. 2). Uma peculiaridade na obra do compositor é que as edições de suas canções não têm a data de composição registrada, ou anotada. As datas que se conhece são as de publicação, gravação e lançamento de gravação. Segundo o depoimento de Alberto Tavares, não restam manuscritos da fase inicial do compositor, refiro-me às canções dos anos 1920 e início de 1930. A falta de manuscritos originais impossibilita o esclarecimento de várias dúvidas, como a data precisa de composição de cada canção para que se estabeleça uma linha temporal precisa no trabalho do autor.

²⁷ O livro de Stein e Spillman é direcionado ao público de língua nativa inglesa que pretende estudar a canção romântica de língua alemã. Mesmo se tratando de um enfoque particular, há elementos tratados por eles que servem à presente reflexão.

²⁸ Entre as edições existentes, muitas são de editoras que não existem mais. A única editora que oferece algumas canções para venda é a Irmãos Vitale, que não tem previsão para reimpressão das canções de Hekel Tavares que já se esgotaram. Alguns exemplares antigos foram encontrados para venda na MUSIMED, em Brasília. No entanto, o acervo com maior número de exemplares foi encontrado no Instituto Moreira Salles em São Paulo, que disponibiliza a lista das edições que possui pela internet. Pode também o pesquisador requerer um fac-simile das canções por um valor determinado pela instituição.

Mesmo de posse do material desejado, o usuário encontrará dificuldades na execução devido à má qualidade editorial das canções. Embora ciente desses problemas, Alberto Tavares não forneceu data para recuperação desse material, pois está no momento editando e publicando o material sinfônico de seu pai.

As diretrizes fornecidas pela conversa com Alberto Tavares foram importantes. Por seu testemunho sobre a abordagem de Hekel Tavares em seu processo de composição, ofereceu um caminho reflexivo para interpretar suas canções. Tendo em mente a idéia de que o compositor trabalhava a partir de um certo *sentido, concepção*, levou a uma correlação com os escritos de Laboissière (2007) e Deleuze (2006). Nesses autores, percebe-se que o contato com as coisas, aqui no caso direcionado às canções, desencadeia um processo de criação ininterrupto e original de formação de signos e sentidos.

O que se segue abaixo é um trabalho de reflexão sobre três canções escolhidas do compositor. Procura-se caminhos para pensar as peças com o enfoque na interpretação do executante.

3.1. CASA DE CABÔCO (CASA DE CABOCLO)

Casa de caboclo, referida também em outros momentos com o nome estilizado *Casa de Cabôco*, uma das canções mais conhecidas de Hekel Tavares, apresenta uma série de supostos empecilhos ao estudo através de suas partituras. Foram encontradas três partituras: partitura publicada em jornal²⁹; partitura da editora Casa Vieira Machado³⁰; partitura da editora Irmãos Vitale.

A peça aparece primeiramente na revista (teatro de revista) *Stá na hora* e, segundo o declarado na capa das partituras da Casa Vieira Machado e Irmãos Vitale, é feita sobre motivo da Maestrina Francisca Gonzaga. Na publicação *Nova Música Popular Brasileira* (op. cit., p. 9), há menção a esse momento da vida de Hekel Tavares:

A primeira oportunidade de trabalhar com música [no Rio de Janeiro] surgiu em 1926, quando Hekel encontrou outro alagoano, o poeta José Maria Goulart de Andrade (conhecido na época sob o pseudônimo de Zé Expedito). Dono de boas relações no meio intelectual do Rio de Janeiro, Goulart vivia num ambiente requintado e queria experimentar uma espécie de revista – uma fantasia literária – dirigida ao público mais sofisticado que começava a surgir dos bairros da Zona Sul, em direção à Cinelândia e à Praça Tiradentes. Juntos elaboraram então a revista *Stá na hora*, que estreou em

²⁹ Essa partitura em papel jornal faz parte dos recortes pertencentes ao acervo de Tinhorão que se encontram no Instituto Moreira Salles. Fonte e data não são mencionados. Vide Anexo B.

³⁰ Partitura pertencente ao acervo de Tinhorão encontrada no Instituto Moreira Salles.

janeiro de 1926, no Teatro da Glória. No elenco destacava-se Sylvio Vieira³¹, um dos cantores líricos mais conhecidos na época.

Casa de caboclo, como a maioria das canções de Hekel Tavares, é estruturalmente simples. É escrita na forma binária seguindo quadraturas perfeitas. Cada frase contém quatro compassos divididos em dois compassos, que chamo aqui de semi-frases, sendo que duas frases formam um sentença³². A parte A pode ser dividida em duas sentenças de oito compassos, a^1 (do compasso 1 ao 8) e a^2 (do compasso 9 ao 16). Cada sentença pode ser dividida em duas frases de quatro compassos. Cada frase, por sua vez, pode ser dividida em duas idéias musicais menores, semi-frases, de dois compassos cada. A parte B é menor que a parte A. Ela apresenta apenas uma sentença completa (do compasso 18 ao 25), mas mantém a mesma divisão em duas frases que se dividem em duas semi-frases (Veja imagem abaixo).

A
 a1
 f.
 s.f.

1. Van - cê tá ven-do_es - sa ca - si - nha sim - pli - si - nha To - da bran - ca de sa - pê
 2. Quan - do Ga - ze - la viu Sia Ri - ta Tão bo - ni - ta Pós a mão no co - ra - ção

(A)
 (a1)
 f.
 s.f.

5
 Diz que_e - la vé - ve no_a - ban - do - no não tem do - no E se tem nin - guem não vê
 E - la pe - gou não dis - se na - da Deu ri - sa - da Pon - do_os o - i - nho no chão.

(A)
 a2
 f.
 s.f.

9
 U - ma ro - sei - ra co - bre_a ban - da da va - ran - da E n'um pé de cam - bu - cá
 E se ca - sa - ram, mais um di - a que_a - go - ni - a Quan - do_em ca - sa_e - le vol - tou

³¹ Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, em 1924, Sylvio Vieira desponta na cena lírica carioca com montagem da ópera *La Bohème*, de Puccini. A partir desse momento amplia sua ação participando também em “companhias populares e em revistas nos Teatros Recreio, João Caetano, da Glória e do Cassino, no Rio de Janeiro”.

³² A nomenclatura de “frase” e “sentença” segue o esquema visto em *Forma e estrutura da música* de Roy Bennett (1986, p. 11 e 12).

(A)

(a2)

f.

s.f.

s.f.

13

Quan - do o di - a se_a - le - van - ta Vir - ge San - ta Fi - ca as - sim de Sa - bi - á.
Zé Ga - ze - la viu Sia Ri - ta Mui-to_a - fli - ta Ta - va lá Ma - né Si - nhô

B

b1

f.

s.f.

s.f.

17

p. terminar

Dei - xa fa - lá to-da_es-sa gen-te mal - di - zen - te Bem que tem um mo - ra - dô
Tem du - as cruz en - tre - la - ça-da bem na_es-tra - da Es - cre - ve - ro por de - traz:

(B)

(b1)

f.

s.f.

s.f.

22

Sa - be quem mo - ra den - tro de - la Zé Ga - ze - la O mai - ó dos can - ta - dô,
"Nu - ma ca - sa de ca - bo - clo um é pou - co, dois é bão três é de - mais!"

À parte B (do compasso 18 até o fim) fica reservado o trecho mais agudo da peça, correspondendo também a uma exigência expressiva dos versos da letra “*Deixa falá toda essa gente maldizente*” e “*Tem duas cruz entrelaçada bem na estrada*”. As frases da peça são construídas em trechos pequenos, exigindo, assim, respirações curtas, mais fáceis de realizar, e seguindo o modo da recitação poética dos versos da canção. A tessitura fica dentro de um intervalo de nona, sendo que a nota *mi* aguda é atingida poucas vezes e em notas curtas.



Perguntado sobre a prática usual de transpor canções para adequação ao registro vocal dos cantores, Alberto Tavares afirma o seguinte:

Por exemplo: *Funeral de um Rei Nagô*, escrito pra baixo. É uma música pesada. É um funeral... d'um Rei. Eu não posso botar isso pra ser cantado por uma soprano com esse espírito, com esse sentido... Então, você transporta isso pra uma *mezzo* ou qualquer coisa, vai ficar muito complicado, a interpretação. Não vai ter o espírito... e ele [Hekel] disse: ...não precisa cantar, não precisa tocar minha música não. Deixa lá como ta, mas [se for fazer] é assim que eu gosto. [sic]

Ao que relata o entrevistado, Hekel Tavares não gostava que se modificasse o *espírito* ou o *sentido* de suas canções, indicando ser a tonalidade parte do caráter das peças. Mas, apesar de Alberto Tavares assim afirmar, isso não quer dizer, exatamente, que não se vá fazer transposições de qualquer canção do compositor. A transposição de canções para adequação ao registro vocal de cantores é uma praxe. Além do mais, ao observar a gravação de *Casa de Caboclo* com Gastão Formenti, percebe-se que a execução está um semitom abaixo do tom da edição. Essa diferença pode ser proveniente da variação na rotação dos discos. Mas, mesmo sabendo dessa possibilidade, o importante é o fato de que o resultado final audível mostra a variação na afinação.

A linha melódica é construída seguindo o esquema simples de *ré maior* modulando para a relativa menor harmônica, *si menor harmônico*. Percebe-se que na escrita ocorrem alguns cromatismos, como nos compassos 6 e 13. O uso desse recurso é muito comum nas melodias do compositor.

Do ponto de vista de uma observação musical tradicional, esta e outras canções de Hekel Tavares não carregam a densidade harmônica ou contrapontística de uma canção de Camargo Guarnieri ou de Cláudio Santoro. Talvez aí resida uma das fontes das opiniões quanto ao seu caráter não voltado à riqueza estrutural. Contudo, o que há de simples, estruturalmente falando, há de rico nas mensagens musicais. Pois, mesmo trabalhando dentro de esquemas composicionais conhecidos, o compositor, ainda assim, consegue estabelecer um ambiente profícuo de expressividade³³. Suas canções se tornam mais ricas do ponto de vista poético, simbólico. Dessa forma, o foco maior em suas canções parece estar menos relacionado a aspectos estruturais convencionais como estrutura melódica, forma, contraponto, escalas, harmonia, etc., e mais às possibilidades discursivas que essas estruturas comportam. A simplicidade estrutural se torna o âmbito ideal para carregar os modos de realização do discurso cantado, que se aproxima muitíssimo da maneira como o discurso é falado, sendo essa fala impregnada dos ritmos, entonações, movimentos, trejeitos, maneirismos dos brasileiros. Essas características, pouco perceptíveis na escrita musical, aparecem nas interpretações de época. Parece que, para os intérpretes de época, os modos dos fazeres musicais, como pertenciam a sua realidade presente, eram bem claros, coisa que atualmente não são devido à distância histórica existente. Esse vão que se percebe entre a

³³ Parcialmente de acordo com a socióloga Astréia Soares Batista, em suas *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil* (2002, p.16), onde se lê “na música popular, o eixo fundamental para a interpretação está na letra, quer seja ela complexa ou banal do ponto de vista poético”; contudo, a importância da escrita musical que se casa com essa letra é fundamental para a construção do discurso. Somente a letra não sustenta uma canção. Contudo, é do senso comum a idéia de que a atenção do ouvinte à mensagem que vem da letra é mais forte.

escrita musical e interpretação na música popular é citado por Mario de Andrade e Renato Almeida.

Mario de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, ao se referir à qualidade rítmica da canção brasileira, comenta a respeito das diferenças entre música impressa e música realizada:

Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas pra invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito (p.17 e 18). / Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia transfigurando ao ritmo novo. (idem, p. 19).

Essa disparidade percebida por Andrade, exemplificada na canção *Pinião*, aparece em canções de Hekel Tavares, inclusive em *Casa de caboclo*. Uma das justificativas, propostas por Andrade, seria porque “qualquer cantiga está sujeita a um tal ou qual *ad libitum* rítmico devido às próprias condições da dicção” (idem). Com relação às canções de Hekel Tavares, esse *ad libitum* a que Andrade se refere tem a ver, possivelmente, com a liberdade improvisativa presente na música conhecida como *popular* e quase completamente ausente na canção *erudita*. O respeito supremo à escrita do compositor e a crescente limitação da ação do intérprete para com a obra musical crescem bastante com o tempo³⁴. Mas, no ambiente da música popular, ou, por que não dizer, da tradição oral, suas riquezas interpretativas aparecem quanto maior for a habilidade e domínio dos códigos expressivos da linguagem pelo executante. Andrade fala um pouco sobre isso ao se referir aos cantadores nordestinos: “... nestas zonas [do nordeste] os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical” (idem). Aqui Andrade faz menção a elementos pertencentes ao discurso musical, que o caracterizam e enriquecem, mas que não estão presentes na escrita musical. Mais à frente, procura justificar essa ausência referindo-se à mesma peça nordestina:

... ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão sutil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente por que não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller* contínuo, de fetitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia duma larqueza às vezes cômica, às vezes ardentes, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira (idem).

³⁴ Thurston Dart, em seu livro *Interpretação da Música*, reflete sobre a evolução da escrita musical através dos tempos e em culturas diferentes, afirma: “Quanto mais retrocedemos na história da música, menos essas indicações [dinâmica, fraseado, andamento e outras coisas] aparecem, e mais confiança era evidentemente depositada no papel do intérprete, no seu senso de tradição, na sua musicalidade inata” (2000, p. 7).

Renato Almeida, em seu *Compêndio de História da Música Brasileira*, ao tratar da problemática da caracterização da música brasileira, faz referência a elementos dessa discussão:

Assim, por exemplo, a fantasia do ritmo que permite abundante polirritmia, a moleza da síncope, certos empostamentos da voz, a liberdade de o cantor adaptar a seu modo a palavra à melodia, de sorte que esta se alongue ou se retraia ao sabor do verso, o modo de cantar nasalizando sempre, e as entonações, com aquêle ligado peculiar, dum glissando tão preguiçoso que Mário de Andrade chegou a imaginar que nordestinos empregassem o quarto-de-tom (1958, p.15 e 16).

Andrade e Almeida percebem a presença do caráter improvisativo do cantador. Paralelamente à canção de Hekel Tavares, há detalhes que contribuem para a construção de um enfoque sobre suas canções. Quando Almeida e Andrade procuram retratar – traduzir em palavras – os mecanismos expressivos do cantador, eles fazem referência a uma certa liberdade de improvisação que, por sua vez, carrega consigo uma função expressiva, criativa, comunicativa, diferenciadora. Não se pode deixar de ver que, tanto Andrade quanto Almeida, observaram esses fatos musicais *in loco* ou por registros gravados, viram as fontes que pertenciam ao seu tempo próximo.

A dicotomia, então, entre discurso oral e escrito está presente também nas canções de Hekel Tavares. Mas, diante do impasse sobre o peso que cada elemento (oral ou escrito) tem na construção de uma interpretação, torna-se necessária a proposição de caminhos para resolvê-lo. Andrade e Almeida mostraram um caminho, consultando as fontes sonoras de seu tempo. Ao intérprete do presente, como fizeram eles, é importante fazer uso dos registros de época e, por que não, usar de sua “liberdade”, como citado por Almeida, para construir interpretações. De qualquer forma, o que vem-se mostrando até agora é que a submissão incondicional ao material impresso deve levar a interpretações muito distantes da realidade musical pretendida para essas canções. Parece que existe todo um corpo cultural a ser apreendido, incorporado que há de se hibridizar ao material escrito. Contudo, mesmo percebendo essas diferenciações entre material impresso e gravações de época, resta saber qual a natureza das partituras manuscritas de Hekel Tavares. Por exemplo, nas partituras de *Casa de Caboclo*, deixando de lado as diferenças nas letras e nos acompanhamentos do piano das três edições aqui observadas, vejam as diferenças na melodia e na letra entre a partitura da editora Irmãos Vitale³⁵ e a interpretação de Gastão Formenti³⁶ transcritas abaixo:

³⁵ A opção pela digitação da partitura se deve à precaução quanto ao respeito aos direitos autorais da editora. Há também a necessidade de colocar a segunda letra sob a melodia para que possa ser visualizada mais facilmente. Mesmo assumindo a possibilidade de incorporação de mais erros de digitação, o leitor deve encarar os exemplos

Edição	 <p>1. Van - cê tá ven-do_es-sa ca - si-nha sim-pli-si - nha To-da bran-ca de sa - pê 2. Quan-do Ga - ze - la viu Sia Ri - ta Tão bo-ni - ta Pós a mão no co-ra - ção</p>
Gravação	 <p>Van - cê tá ven-do_es-sa ca - si-nha sim-pli-sin - nha to - da bran-ca de sa - pê? Quan-do Ga - ze - la viu Siá Ri - ta tão bo-ni - ta Pós a mão no co-ra - ção.</p>
Edição	 <p>Diz que_e-la vé - ve no_a-ban - do-no não tem do-no E se tem — nin-guem não vê E - la pe-gou não dis - se na-da Deu ri - sa-da Pon-do_os o - i - nho no chão.</p>
Gravação	 <p>Diz que_e-la vé - vi no_a-ban - do-no, não tem do-no. E se tem, nin-guém não vê. E - la pe-gô, num dis - se na-da. Deu ri - sa-da. Pois os o - i - nho no chão.</p>
Edição	 <p>U - ma ro-sei - ra co - bre_a ban-da da va-ran-da E n'um pé de cam-bu - cá E se ca-sa-ram, mais um di - a que_a-go-ni - a Quan-do_em ca-sa_e - le vol - tou</p>
Gravação	 <p>U - ma ro-sei - ra co - bre_a ban-da da va-ran-da e num pé de cam-bu - cá, E se ca-sa-ram, mas um di - a que_a-go-ni - a quando_em ca-sa_e - le vol - tô:</p>
Edição	 <p>Quan-do o di-a se_a-le - van-ta Vir-ge San - ta Fi-ca as-sim de Sa-bi - á. Zé Ga-ze-la viu Sia Ri - ta Mui-to_a - fli - ta Ta - va lá Ma-né Si - nhô</p>
Gravação	 <p>quan-do_o di - a se_a - le - van-ta, Vir-gem San - ta, fi-ca_as-sim de sa - bi - á. Zé Ga - ze - la viu Siá Ri - ta mui-to_a - fli - ta. Ta - va lá ma-né Si - nhô.</p>

com o objetivo específico de visualizar as questões tratadas no decorrer da dissertação. O que se procura na transcrição da gravação são diferenças de nota e ritmo.

³⁶ Na gravação, existem alguns compassos no início e no fim que são feitos apenas pelos instrumentos.

Edição	
Gravação	
Edição	
Gravação	

Alberto Tavares, quando perguntado sobre qual a referência de maior confiabilidade, edição ou gravação com o Hekel Tavares tocando, foi categórico: é a gravação. Contudo é preciso ter cautela nas decisões a serem tomadas. Depende-se muito ainda do bom senso do intérprete.

Sobre a idéia que se tem hoje da música dita *popular* e a orientação de Hekel Tavares sobre a interpretação de suas canções, Alberto Tavares afirma que seu pai tinha uma concepção bastante fechada, precisa, da maneira que suas canções deveriam ser executadas. Isso entra em conflito com a idéia de liberdade interpretativa vista na música popular mostrada anteriormente. Quando perguntado sobre a liberdade de interpretação, como vista na música popular atualmente, Alberto Tavares fala sobre o caso das gravações da Inezita Barroso, principalmente a gravação do *Funeral dum Rei Nagô*:

Por isso que ele teve problema com a Inezita Barroso. Porque a Inezita Barroso, além de transportar, ela criava harmonias dentro da canção que ela achava que era, e ele [Hekel] não queria. Ele escrevia tudo com partitura, criava dentro de um determinado espírito e gostaria que aquilo fosse seguido como ele escreveu.

Noventa por cento das canções dele [Hekel] foram escritas pra piano, então ele escrevia direto.

[Hekel escrevia] Nota por nota, acorde por acorde, mão esquerda mão direita, toda a base da canção. E a linha melódica da canção com a letra em cima.

Sabendo disso, mesmo encontrando todo tipo de dificuldade no contato com as edições, é necessário encarar a escrita em Hekel Tavares com cuidado e bom senso. Quando perguntado se a escrita em Hekel Tavares representa precisamente o que o executante deve realizar ou se sugere uma espécie de caminho aberto à interpretação como de costume na música popular, Alberto Tavares confirma que a interpretação “*é fechada*”. No entanto, ao ser perguntado sobre as diferenças entre o que Hekel Tavares toca nas gravações ao piano e as edições, diz que: “*Pode ser que na hora ele tenha preferido colocar alguma coisa, ter sentido alguma coisa, então, alguma coisa de momento dele, no que tá gravando, mas ele era muito fiel àquilo que ele se propunha*”. [sic]

Quando Alberto Tavares fala da questão do *espírito* ou *sentido* que deve haver nas canções, leva o intérprete a buscar, em seu processo de estudo, idéias de sentido que surjam na lida com a música. Contudo, mesmo sendo o ponto de vista, exposto por Alberto Tavares, fechado no que se refere ao sentido que se deve encontrar nas canções de Hekel Tavares, é necessário levar em conta o ponto de vista atual de Laboissière, em que se lê que a interpretação é a “*significância da música para cada um em particular*” (op. cit., p.188) e a *performance* da música uma recriação. Essa afirmação está de acordo com a visão de Deleuze, quando refere que a “*essência não é apenas particular, individual, mas individualizante*” (op. cit., p. 46). O processo de construção da *performance* é um processo de construção de sentidos que, mesmo levando em conta aquilo que é história, conexão com o passado, se configura num trabalho encapsulado no presente e projeta-se sobre um devir único, particular. Dessa forma, a idéia de que é possível a transposição de sentidos estáveis, como gostaria Hekel Tavares, parece improvável. A descoberta do *sentido* ou do *espírito* relatados por Alberto Tavares, ao se referir a Hekel Tavares, configura-se num processo de diálogo interno do *performer* no qual se encontram elementos do passado e do presente, criando a expectativa de um *devir* novo, sentidos novos, diferentes do que concebera inicialmente o compositor. Resta saber quão diferentes.

O personagem narrador, assim como o ambiente da história, nessa e na próxima canção observada, é a figura do caboclo, o típico brasileiro, resultado da mistura racial entre o português, o africano e o indígena. Nessa canção, procura-se falar dele assim como ele é. Constrói-se um olhar em que um dos objetivos é dar-lhe pertencimento, dignidade. À primeira vista, a leitura dessa peça dá a impressão de um contentamento no discurso, diferentemente das interpretações escolhidas. Em *Casa de Caboclo* e *Caboclo Bom*, ouve-se um cantar digno, mas há tristeza e sofrimento. Talvez pela sensação que se tem do próprio personagem caboclo, mas também por gostos estéticos da época ou pela herança modinheira, presente

nessas e em outras canções. Dessa forma, o personagem de quem se fala e o narrador que incorpora seu estereótipo procuram, mostram, suas qualidades. Sua casa simples, que tem na varanda uma árvore, que recebe os sabiás. Quando se diz que na casa do caboclo não mora ninguém, afinal, uma casa tão simples e pobrezinha, diz-se que não, aí mora o grande cantador Zé Gazela. Aí mora alguém importante, um cantador (e não cantor) famoso. A lição de moral ao final, *um é pouco, dois é bom, três é demais*, não permite a presença de mais um parceiro no meio da relação entre Gazela e Siá Rita. Enfim, esse caboclo é uma figura ‘civilizada’. A música, o ato de cantar, o engajamento artístico, enfim, dá pertencimento ao personagem. Se observarmos o contexto brasileiro pós-abolição, poderemos construir um ponto de vista que auxilie no entendimento do discurso de *Casa de Caboclo*. Segundo Regiane Augusto de Mattos (2007, p. 186), o contexto pós-abolição da escravatura³⁷ foi testemunha de uma tentativa da elite e do estado brasileiros de europeizar o Brasil, quando se procurou eliminar a herança biológica e cultural negra. Àquela época, a visão que se tinha do negro era de um selvagem, bárbaro, antítese do homem civilizado. Dessa forma, continua Mattos, concomitante à eliminação do negro, foi incentivada a imigração européia e a miscigenação para o branqueamento da população. O negro ou o mestiço eram figuras preteridas pela elite, que as queria eliminar, branquear, civilizar segundo parâmetros europeus.

Voltando ao caráter do discurso na canção, se em visão geral triste ou contente, a percepção de contentamento, vivenciada na lida com a música, parece inadequada se observado o contexto histórico que ela representa. Dessa forma, o sorriso farto e a alegria na *performance* discordam com esse ponto de vista contextual.

3.2. CANÇÃO (CABOCLO BOM)

É comum a idéia de que as canções de Hekel Tavares são simples, e que são, também, de leitura fácil, mas essa canção há de mudar esse ponto de vista. A leitura, à primeira vista, da melodia de *Canção*³⁸ não é fácil. O uso freqüente de cromatismos dá a impressão de que as notas estão fora de lugar. Isso só se modifica quando se junta a melodia ao contexto harmônico preciso, fazendo com que tudo faça sentido musical. Se não viesse escrita a indicação *Lento*, assim como o andamento ouvido na gravação de Paraguaçu³⁹ com a presença

³⁷ A Princesa Isabel assinou a Lei Áurea em 13 de maio de 1888.

³⁸ Canção feita em parceria com Raul Pederneiras (1874–1953).

³⁹ Paraguaçu: Roque Ricciardi (1894-1976), cantor, compositor. Paraguaçu foi músico de formação informal e de atuação na música popular urbana de São Paulo. Antes de 1923, quando foi o primeiro contratado da Rádio

de Hekel Tavares ao piano, essa peça se aproximaria de um samba. Elementos como o uso de cromatismos na linha melódica, a mão esquerda do piano fazendo colcheias pontuadas e semicolcheias com um caminho cromático descendente e a imitação do toque do violão, indicado na partitura, ajudam a dar essa idéia. Acelerando-se o andamento, tirando da peça seu aspecto meio melancólico, é trazida para o gênero samba canção. *Canção* foi publicada juntamente com *Casa de Caboclo*, num conjunto de três canções, como de costume, intitulado *Série Regional*. Um caso curioso, observado também em outras canções do compositor, é que algumas são mais conhecidas pelo apelido, pelo seu bordão, que pelo seu nome de batismo. *Canção*, dessa maneira, é conhecida como *Caboclo Bom*; *Coco da minha terra* é conhecida como *Bia-ta-tá*; *Festa* é conhecida como *Baianinha chegou da Sé*.

Canção é construída em duas partes, uma em *ré maior* e outra na relativa, *si menor harmônico*. A diferença em relação a *Casa de Caboclo* é que em *Canção* a segunda parte aparece com um acorde de *fá sustenido maior com sétima menor*, dominante de *si menor*. Como visto no item 3.1. As frases e suas respectivas divisões são mostradas na imagem abaixo.

Vi-vi-a que-to nu-ma ca-sa de so-pa-po On-de guar-da-va meu tra-po E mi-nha con-so-la-
vi-nha pen-sa-ti-vo, ma-gi-nan-do: O ca-bo-clo, tra-ba-lhan-do Sen-te gran-de so-li-
ção. Ti-nha u-ma re-de, um ban-co, um ri-fle, u-ma pa-nela, U-ma fá-ca, u-ma ga-me-la, U-ma en-xada e um vi-o-
dão, Se e-la qui-ses-se com-pa-nhei-ro, eu con-sen-ti-a Com o ju-iz da fre-gue-si-a E o vi-gá-rio ca-pe-
lão. Com es-se pou-co me,a-gei-ta-va pe-la vi-da, De dí-a na mi-nha lão. Per-to do ran-cho ou-vi can-ti-ga a-ma-lu-ca-da E lá den-tro u-ma ri-

(A)
(a2)
(f.)
(s.f.)

11 li - da, De noi - te can - tan - do, o som ____ Tão sa - tis - fei - to, que um ri - ca - ço pa - re - ci - a, To - da gen - te me di -
sa - da Me cho - cou de so - pe - tão ____ Vi a ca - bo - cla se - re - le - pe, bam - be - an - do e um ca - bro - cha a - com - pa -

(A) B
(a2) b1
(f.) f.
(s.f.) s.f. s.f.

15 zi - a: "Que fe - liz - ca - bo - clo bom!" ____ U - ma ca - bo - cla a - pa - re - ceu, to - da as - sus - ta - da, Coi - ta - di - nha a - ban - do -
nhan - do A to - car meu vi - o - lão. ____ Guar - dei a rai - va, meus ta - ré - cos re - u - nin - do Des - se ran - cho fui sa -

(B)
(b1)
(f.) f.
(s.f.) s.f. s.f.

19 na - da Sem no mun - do ter nin - guém; ____ Compe - na de - la, dei - lhe ca - sa e dei co - mi - da, De - pois fui tra - tar da
in - do Pre - fe - rin - do vi - ver só ____ Ca - bo - clo bom co - nhe - ce (*bem a sua*) si - na Ser ca - sa - do é pra - ta

(B)
(b1)
(f.)
(s.f.)

23 vi - da P'ra vol - tar no mês que vem. Na vol - ta eu - na Ser sol - tei - ro é ou - ro em pó

Da mesma maneira que em *Casa de Caboclo*, mesmo havendo a repetição (*ritornello*) da música, a interpretação, como segue o discurso da letra, muda completamente. Isso interfere no andamento e expressão do canto. Paraguaçu realiza isso claramente no segundo verso ao chegar no trecho “*guardei a raiva meus tarecos reunindo*”, quando acelera, mostrando o sentimento relatado, para logo após retornar ao andamento mais lento, até chegar ao bordão em sentimento consolado em “*ser solteiro é ouro em pó*”. Como nas edições de Hekel Tavares só se escreve a primeira letra debaixo das notas da melodia, os segundos, terceiros e demais versos costumam reservar problemas ao se tentar adequá-los às notas. Geralmente os demais versos vêm escritos no final da partitura. Na terceira estrofe, quarta linha, “*Caboclo bom conhece bem a sua sina*”, falta a palavra *bem*. Na segunda casa, compasso 25, a letra vem deslocada:

Caboclo Bom, compasso 25-26. Transcrição da edição Casa Vieira Machado.



na Ser sol - tei - ro é ou - ro em pó.

Caboclo Bom, compasso 25-26, versão corrigida da edição acima baseada na gravação de Paraguaçu.



fi - na Ser sol - tei - ro é ou - ro em pó.

A tonalidade da peça é a mesma de *Casa de Caboclo*, sendo a tessitura de uma décima-primeira maior. Na gravação de Paraguaçu, a tonalidade soa um semitom acima, ou seja, em mi bemol maior. Mais uma vez, provavelmente pela questão da rotação dos discos.

A nota mi aguda é atingida apenas uma vez no compasso 13, com boa relação com a exigência sonora do texto “*Tão sa-tis-fei-to*”. As exigências maiores para o canto são decorrência dos caminhos melódicos na região mais grave. Manter a projeção sonora nas notas graves é difícil.



À escrita melódica em semicolcheias deve-se dar atenção particular. Assim como em *Casa de Caboclo* e outros casos, as semicolcheias não são realizadas com precisão métrica e pulso metronômico, divergindo dessa forma do discurso de Alberto Tavares sobre a escrita das canções. O entrevistado afirma que a abordagem do compositor em relação à escrita musical é mais rígida. Contrariamente a isso, como mostrado acima nos comentários de Almeida e Andrade, a escrita das canções brasileiras tende a se distanciar de sua realização. Com efeito, esse detalhe, nesta e outras canções de Hekel Tavares, parece ser verdade. Isso porque na realização, principalmente das canções anteriores a *Banzo* e *Funeral d’um Rei Nagô*, se não se altera a métrica e o pulso, fazendo uso da agógica exigida pelas demandas expressivas das letras, a canção perde sentido, perde relação com a brasilidade. O afastamento

da realização para com a escrita cria um percurso que o cantor deve transpor no caminho em que constrói sua interpretação. A escrita sofre um processo de tradução, que leva em conta, em grande medida, seu acervo pessoal, sua vivência da cultura popular, da tradição oral. Essa constatação prática nos remete a Luiz Tatit, em seu *O Cancionista*, quando afirma a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala (2002, p.12).

A gravação de Paraguaçu em *Caboclo Bom*, diferentemente da de Gastão Formenti em *Casa de Caboclo*, mostra-se mais próxima da escrita melódica no que se refere à justeza do ritmo na melodia e ao ajuste da letra à melodia. Isso se vê pelo melhor ajuste à partitura editada, por exemplo, no trecho abaixo, em que a construção melódica é semelhante numa e noutra peça.

Caboclo Bom, compasso 1-2. Transcrição baseada na edição da Casa Vieira Machado.

- pa - po On - de guar - da - va meu
 - nan - do: O ca - bo - clo, tra - ba -

Na gravação de *Casa de Caboclo*, Gastão Formenti antecipa a nota aguda para a parte forte do tempo, dando à melodia maior adequação da dificuldade vocal do salto intervalar com o acento forte do tempo. Veja nas imagens do item 3.1., *Casa de Caboclo*, compassos 13 e 14, onde se compara gravação e edição. No trecho “*quan-do_o di-a*”, Formenti altera a escrita da edição adequando, arrumando, ao seu jeito, a colocação do texto na música. O resultado, com efeito, soa mais natural do que o que se lê na edição “*quan-do o di-a*”. A subida para a nota aguda gera um acento natural sobre a letra *a* da palavra *dia*, gerando um deslocamento da acentuação natural da palavra, que é sobre a sílaba *di*. No caso de Paraguaçu em *Caboclo Bom*, num recorte melódico de construção parecida, “*on-de guar-da-va*”, o tipo de mudança, adequação, vista em Formenti soaria melhor.

Semelhante à mostragem feita em *Casa de Caboclo*, segue a comparação entre edição e gravação de *Caboclo Bom*. A edição é da Casa Vieira Machado. A gravação de Paraguaçu⁴⁰ mostra diferenças em relação à edição principalmente na execução dos trechos melódicos onde aparecem os caminhos feitos em semitons. Vê-se isso logo nas três primeiras notas.

⁴⁰ *Caboclo bom* foi gravada por Paraguassú (ou Paraguaçu) em 1930 na gravadora Columbia. Essa gravação pode ser ouvida acessando-se o sítio virtual do Instituto Moreira Salles (<http://ims.uol.com.br/ims/>). Da mesma maneira que na canção anterior, a transcrição despreza os compassos extras, mantendo apenas o corpo da canção como visto na edição.

Lento

Edição

Vi - vi - a que - to nu - ma ca - sa de so - pa - po On - de guar - da - va meu
vi - nha pen - sa - ti - vo, ma - gi - nan - do: O ca - bo - clo, tra - ba -

Gravação

Lento

Vi - vi - a que - to nu - ma ca - sa de so - pa - po On - de guar - da - v'o meu
vi - nha pen - sa - ti - vo, ma - gi - nan - do: O ca - bo - clo, tra - ba -

3

Edição

tra - po E mi - nha con - so - la - ção. _____ Ti - nha u - ma re - de, um ban - co, um ri - fle, u - ma pa -
lhan - do Sen - te gran - de so - li - dão, _____ Se e - la qui - ses - se com - pa - nhei - ro, eu con - sen -

Gravação

tra - po E mi - nha con - so - la - ção. _____ Ti - nha u - ma re - de, um ban - co, um ri - fle, u - ma pa -
lhan - do Sen - te gran - de a so - li - dão, _____ Se e - la qui - ses - se com - pa - nhei - ro, eu con - sen -

6

Edição

ne - la, U - ma fá - ca, u - ma ga - me - la, U - ma en - xa - da e um - vi - o - lão. _____ Com es - se
ti - a Com o ju - iz da fre - gue - si - a E o vi - gá - rio ca - pe - lão. _____ Per - to do

Gravação

ne - la, U - ma fá - ca e u - ma ga - me - la, U - ma en - xa - da um - vi - o - lão. _____ Com es - se
ti - a Com o ju - iz da fre - gue - si - a E o vi - gá - rio ca - pe - lão. _____ Per - to do

9

Edição

pou - co me a - gei - ta - va pe - la vi - da, De di - a na mi - nha li - da, De noi - te ca - tan - do o
ran - cho ou - vi can - ti - ga a - ma - lu - ca - da E lá den - tro u - ma ri - sa - da Me cho - cou de so - pe -

Gravação

pou - co me a - gei - ta - va pe - la vi - da, De di - a na mi - nha li - da, De noi - te ca - tan - do o
ran - cho ou - vi can - ti - ga a - ma - lu - ca - da E lá den - tro u - ma ri - sa - da Me cho - cou de so - pe -

Edição

12

som _____ Tão sa-tis - fei - to, que um ri - ca - ço pa - re - ci - a, To - da gen - te me di -
tão _____ Vi a ca - bo - cla se - re - le - pe, bam - be - an - do e um ca - bro - cha a - com - pa -

Gravação

12

som(são) _____ Tão sa-tis - fei - to, que um ri - ca - ço pa - re - ci - a, To - da gen - te me di -
tão _____ Vi a ca - bo - cla se - re - le - pe, bam - be - an - do e um ca - bro - cha a - com - pa -

Edição

15

zi - a: "Que fe - liz - ca - bo - clo bom!" _____ U - ma ca - bo - cla a - pa - re - ceu, to - da as - sus -
nhan - do A to - car meu vi - o - lão. _____ Guar - dei a rai - va, meus ta - ré - cos re - u -

Gravação

15

zi - a: "Que fe - liz - ca - bo - clo bão!" _____ U - ma ca - bo - cla a - pa - re - ceu, to - da as - sus -
nhan - do A to - car meu vi - o - lão. _____ Guar - dei a rai - va, meus ta - ré - cos re - u -

Edição

18

ta - da, Coi - ta - di - nha a - ban - do - na - da Sem no mun - do ter nin - guém; _____ Com pe - na
nin - do Des - se ran - cho fui sa - in - do Pre - fe - rin - do vi - ver só _____ Ca - bo - clo

Gravação

18

ta - da, Coi - ta - di - nha a - ban - do - na - da Sem no mun - do ter nin - guém; _____ Com pe - na
nin - do Des - se ran - cho fui sa - in - do Pre - fe - rin - do vi - ver só _____ Ca - bo - clo

Edição

21

de - la, dei - lhe ca - sa e dei co - mi - da, De - pois fui tra - tar da vi - da P'ra vol - tar no mês que
bom co - nhe - ce (bem a su - a) si - na Ser ca - sa - do é pra - ta

Gravação

21

de - la, dei - lhe ca - s'e dei co - mi - da, De - pois fui tra - tar da vi - da P'ra vol - tar no mês que
bão co - nhe - ce (bem a su - a) si - na Ser ca - sa - do é pra - ta

Edição

Gravação

Em *Canção*, personagem e narrador são a mesma pessoa. Refere-se ao caboclo, que canta, toca. Atributos similares aos de Zé Gazela. A diferença está no aspecto de malandro que se pode sentir nesse personagem. Mais uma vez, o personagem procura se justificar para o ouvinte informando sobre suas posses, onde e como vive; os poucos objetos que tem, seus pertences; sua função social, sua lida e sua música. *Casa de Caboclo* e *Canção* possuem uma peculiaridade em sua forma. Na parte inicial, duas primeiras sentenças, é a parte em que o narrador descreve a personagem e o ambiente em que vive. É a parte explicativa como uma semelhança distante de recitativo. A construção melódica é iniciada em sua tessitura mediana.

Caboclo Bom, compasso 1. Transcrição da edição Casa Vieira Machado.

Lento

À segunda parte é reservado o momento mais emotivo, em que se fala de coisas que se passam com o personagem, numa descrição de seus sentimentos ou, então, fala-se de algo que aconteceu com ele. A construção melódica segue a demanda do texto, iniciando seu percurso em sua tessitura mais aguda.

Caboclo Bom, compasso 16-18. Transcrição da edição Casa Vieira Machado.

16

3.3. BANZO

Banzo, assim como *Funeral d'um rei nagô*, as duas canções em parceria com Murillo Araújo, fazem parte de uma linha evolutiva no cancioneiro de Hekel Tavares⁴¹. Essa “evolução” significa um maior grau de formalização na sua composição, aproximando-a ainda mais ao que se chama usualmente de canção de arte. Nesse processo evolutivo, por assim dizer, existem elementos que permanecem e outros que se modificam. A temática, por exemplo, é similar a várias outras, centrada na questão do negro, um tipo brasileiro. Quanto à escrita, percebe-se que o autor deixa menos espaço para o improvisado. Um indício disso é que passa a escrever os compassos introdutórios, que antes deixava ao acompanhador. Do ponto de vista da formação das frases, *Banzo* se diferencia de outras canções por modificar a quantidade de semi-frases que formam uma frase. Não mais são duas semi-frases, mas agora, três, e na primeira frase de *B (bl)* há uma frase com quatro semi-frases (*Xangô, meu céu escureceu*). As semi-frases, no entanto, mantêm seu âmbito de dois compassos. A parte *A* se mantém dentro da tonalidade de *fá maior* mas a parte de *B* (a partir do compasso 40) tem início em um acorde de *lá menor*, a relativa *menor* da *dominante* de *fá maior*, que é *dó maior*. Veja imagem abaixo mostrando a organização das frases.

The image displays a musical score for the song 'Banzo' in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into three systems, each with a four-measure introduction marked with a '4' and a repeat sign. Above each system are four staves for dynamic markings: (A), (a1), (f.), and (s.f.).

System 1 (Measures 4-7): The melody consists of eighth notes. The lyrics are: "Ne-gro quan-do ca-va, quan-do can-sa, quan-do pu-la, quan-do tom-ba, quan-do gri-ta, quan-do Ne-gro, ne-gro cho-ra, ne-gro sam-ba na ma-cum-ba do qui-lom-bo com ma-la-fo p'ra mo-".

System 2 (Measures 8-11): The melody continues with eighth notes and includes a quarter rest. The lyrics are: "dan-ça, quan-do brin-ca, quan-do zom-ba, sen-te ga-na de cho-rá Ne-gro quan-do nas-ce, quan-do am-ba dan-do bum-ba no ri-bom-bo do u-ru-cun-go e o gan-zá! Ne-gro! cai no cong-o, cai-no".

System 3 (Measures 14-17): The melody continues with eighth notes. The lyrics are: "cres-ce, quan-do lu-ta, quan-do cor-re, quan-do so-be, quan-do des-ce, quan-do vé-ve, quan-do mor-re con-go, dos mi-ron-gas da mu-gan-ga to-do,o ban-do nes-se jon-go Ro-da, ne-gro, ro-da_a tan-ga,".

⁴¹ Fernando Bortoli relata que “*Hekel considerava Casa de caboclo, Sussuarana, Funeral d'um rei Nagô e Banzo como demonstrativas de sua evolução, sendo Oração do Guerreiro representativa de sua última fase*” (op. cit., p. 14).

(A)
(a1)
(f.)

18 *s.f.* *s.f.* *s.f.*
ne-gro pen-sa sem pa - rá — Ne-gro pon-tá pon-to-ai Um-ban-da! Gin-ga, ton-to, ton-to-ai Um-ban-ba
cho-ra ban-zo no gon - gá —

(A)
(a2)
(f.)

25 *s.f.* *s.f.* *s.f.* *s.f.*
Ne-gro pon-tá Ô — Ne-gra nu-a, nu-a,ai Um-ban-da! To-ma ben-ça,à lu-a,ai Um-ban-da! Sam-ba nu-a! Ô —

(A)
(a2)
(f.)
(s.f.)

34 *s.f.* *s.f.* *s.f.*
— Xan - gô! Meu céu se,es-cu-re - ceu E - xú me des - pa - chou

(B)
(b1)
(f.)

46 *s.f.* *s.f.* *s.f.*
Ca-lun-ga me pren - deu! Xan-gô! Xan-gô! Xan - gô! Meu ran-cho se,a-ca - bou

(B)
(b1)
(f.)

52 *s.f.* *s.f.* *s.f.* *s.f.*
Meu rei-no,o mar le - vou Meu bem mor-reu, mor - reu! Mor - reu! Ô Mor-

(B)
(b2)
(f.)
(s.f.)

58 *s.f.* *s.f.*
reu Mor - reu Se Xan - gô che - gas-se,ai Um-ban - da! e já me le - vas-se,ai Um - ban - da!

(B)
(b2 fim)
(f.)

62 *s.f.*
coi - sa bo - a Ô —

A riqueza simbólica na escrita melódica de *Banzo* aumenta devido ao aspecto sincrético e descritivo de sua construção. Do ponto de vista intervalar, a escrita melódica não

se modifica na parte A (compasso 1 a 39), pois mantém prevalência de intervalos pequenos. A utilização obstinada do intervalo de *segunda* parece fazer referência à cultura popular. Na seqüência em que aparecem as usuais semicolcheias (*negro quando cava, quando...*), estas carregam consigo a lembrança de fragmentos sonoros como o toque do agogô, batuque de tambores ou do berimbau. O toque do agogô, por sua vez, se torna explícito quando da chegada aos compassos 21 e 28 em que o ritmo é citado diretamente por sua célula rítmica característica. Enfim, esses sentidos se fundem a uma ação obstinada, descritiva do significado da palavra *banzo*. No dicionário Houaiss, *banzo* é o “*processo psicológico causado pela desculturação, que levava os negros africanos escravizados, transportados para terras distantes, a um estado inicial de forte excitação, seguido de ímpetos de destruição e depois de uma nostalgia profunda, que induzia à apatia, à inanição e, por vezes, à loucura ou à morte*”.

Agogô ou batuque



Berimbau



Na parte B (compasso 40 ao 59), trecho mais emotivo da peça (*Xangô, meu céu escureceu...*), ocorre a utilização de um intervalo pouco visto em canções desse compositor. É a quarta diminuta, intervalo de difícil realização, propositadamente usado para descrever a dor na palavra *morreu*. A tensão sonora é incrementada ainda mais ao final do compasso 56, quando o canto executa a nota *fá sustenido*, criando uma dissonância aguda com o *fá natural* da parte da mão esquerda do piano.

Dentro da peça, a divisão de momentos em excitação e revolta, na parte A, seguido de nostalgia e inanição, na parte B, casa com a forma bipartida da canção usada pelo compositor em outras obras. Dessa maneira, a peça mantém elementos estruturais conhecidos. Uma parte mais próxima de um falar, em que se explicam coisas que se passam com o narrador, no caso o negro. Outra parte mais emotiva, em que se expõem sentimentos que se passam no seu interior. Esse contraste, contudo, intensifica-se devido à modificação na escrita musical. Altera-se o compasso para ternário e o andamento para *lento* em *Xangô, meu céu escureceu* (a partir do compasso 40). Diferentemente da primeira parte, a estrutura intervalar na parte B é modificada para adaptar-se ao novo ambiente simbólico de tristeza. Aparecem intervalos de segunda menor ascendente em *Xangô* (compasso 40-41) e *escureceu* (compasso 42-43) e descendente em *despachou* (compasso 43-44), *Xangô* (compasso 48-49), *se acabou*

(compasso 50-51) e *levou* (compasso 52-53). As palavras *Xangô* e *escureceu* são devidamente reforçadas pelo caminho harmônico, passando de um acorde de *lá menor*, terça de *fá maior*, e caindo num acorde dissonante de *sol diminuto com sétima menor*. Já na palavra *despachou*, o autor opta por um salto cromático, saindo do mesmo *lá menor*, usando um acorde de *lá bemol*, sem a *terça*, com *nona maior* resolvendo num acorde de *sol menor*, segundo grau de *fá menor*, mas que, na verdade, funciona como *dominante da dominante que é dó maior com sétima menor*, acorde que aparece no compasso 46, retornando logo em seguida ao centro tonal *fá* no compasso 47.

O registro vocal usado na peça mantém-se ainda dentro de limites de facilidade técnica; no entanto, o caminho melódico por notas graves como *dó, ré* e *mi*, na parte A, torna a sustentação da projeção sonora difícil para cantores de voz aguda.



A parte do piano se aproxima de uma escrita musical das canções do período romântico em que instrumento contribui para a formação do discurso poético, diferentemente da escrita de outras canções desse compositor, em que se percebe uma melodia de acompanhamento simples. Essa mudança de escrita tem paralelo com a evolução do *lied*, no período romântico. Grout, referindo-se à evolução da canção alemã do final do século XVIII início do século XIX, escreve: “a parte do piano evoluiu de um simples acompanhamento para a posição de um parceiro da voz, dividindo igualmente a tarefa de sustentação, ilustração poética, e intensificando o seu significado” (1988, p. 667) (tradução nossa). Anteriormente percebia-se que o pianista acompanhador tinha que se imbuir do conteúdo significativo da letra para contar a história junto com o canto, sem que houvesse na escrita do instrumento um aspecto descritivo mais explícito.

Na letra, a trama se constrói sobre um contraste entre as qualidades do narrador, as coisas que lhe dão pertencimento e o sofrimento a que é submetido. Dentro desse cenário, ficam evidentes o caráter de resistência e o apego à religiosidade africana – o clamor a Xangô. Semelhante ao discurso dos *negro-spirituals* da América do Norte, o sentimento de morte em vida leva a esperança do narrador à vida após a morte (*se Xangô chegasse... e já me levasse...*). A diferença é que, em *Banzo*, a divindade é africana e, no *spiritual* ela é cristã.

Segue abaixo a comparação entre edição e gravação de *Banzo*⁴².

⁴² Esta edição é da editora Mangione S/A e vem sem data de *copyright* ou de publicação. Como ela tem indicado na capa que foi gravada por Osny Silva, é provável que seja posterior à gravação de Jorge Fernandes. A gravação

Edição	<p>Moderato (♩ = 103) 4 Alegre</p>  <p>Ne - gro quan - do ca - va, quan - do can - sa, quan - do pu - la, quan - do Ne - gro, ne - gro cho - ra, ne - gro sam - ba na ma - cum - ba do qui -</p>
Gravação	<p>Moderato (♩ = 103) 4 Alegre</p>  <p>Ne - gro quan - do ca - va, quan - do can - sa, quan - do pu - la, quan - do Ne - gro, ne - gro cho - ra, ne - gro sam - ba na ma - cum - ba do qui -</p>
Edição	<p>7</p>  <p>tom - ba, quan - do gri - ta, quan - do dan - ça, quan - do brin - ca, quan - do zom - ba, lom - bo com ma - la - fo p'ra mo - am - ba dan - do bum - ba no ri - bom - bo</p>
Gravação	<p>7</p>  <p>tom - ba, quan - do gri - ta, quan - do dan - ça, quan - do brin - ca, quan - do zom - ba, lom - bo com ma - la - fo p'ra mo - am - ba dan - do bum - ba no ri - bom - bo</p>
Edição	<p>10</p>  <p>sen - te ga - na de cho - rá do_u - ru - cun - go e o do gan - zá! Ne - gro quan - do nas - ce, quan - do Ne - gro! cai no con - go, cai - no</p>
Gravação	<p>10</p>  <p>sen - te ga - na de cho - rá do_u - ru - cun - go e o do gan - zá! Ne - gro quan - do nas - ce, quan - do Ne - gro! cai no con - go, cai - no</p>
Edição	<p>14</p>  <p>cres - ce, quan - do lu - ta, quan - do cor - re, quan - do so - be, quan - do des - ce, quan - do vé - ve, quan - do con - go, dos mi - ron - gas do mu - gan - ga to - do_o ban - do nes - se jon - go Ro - da, ne - gro, ro - da_a</p>
Gravação	<p>14</p>  <p>cres - ce, quan - do lu - ta, quan - do cor - re, quan - do so - be, quan - do des - ce, quan - do vé - ve, quan - do con - go, dos mi - ron - gas da mu - gan - ga to - do_o ban - do nes - se jon - go Ro - da, ne - gro, ro - da_a</p>

Edição	 <p>17 mor-re tan-ga, ne-gro pen-sa sem pa-rá, cho-ra ban-zo no gon-gá, Ne-gro pon-tá pon-to-ai Um-ban-da!</p>
Gravação	 <p>17 mor-re tan-ga, ne-gro pe-na sem pa-rá, cho-ra ban-zo no gon-gá, Ne-gro pon-tá pon-to-ai Um-ban-da!</p>
Edição	 <p>23 Gin-ga, ton-to, ton-to-ai Um-ban-ba Ne-gro pon-tá Ô, Ne-gro nu-a, nu-a-ai Um-ban-da!</p>
Gravação	 <p>23 Gin-ga, ton-to, ton-to-ai Um-ban-ba Ne-gro pon-tá Ô, Ne-gro nu-a, nu-a-ai Um-ban-da!</p>
Edição	 <p>30 To-ma be-ça-à lu-a-ai Um-ban-da! Sam-ba nu-a! Ô, Xan -</p>
Gravação	 <p>30 To-ma ben-ça-à lu-a-ai Um-ban-da! Sam-ba nu-a! Ô, Xan -</p>
Edição	 <p>41 gô! Meu céu es-cu-re - ceu E - xú me des - pa - chou Ca-lun-ga me pren-</p>
Gravação	 <p>41 gô! Meu céu se_es-cu-re - ceu E - xú me des - pa - chou Ca-lun-ga me pren-</p>
Edição	 <p>47 Lento deu! Xan-gô! Xan-gô! Xan - gô! Meu ran-cho se_a-ca - bou</p>
Gravação	 <p>47 Lento deu! Xan-gô! Xan-gô! Xan - gô! Meu ran-cho se_a-ca - bou</p>

Edição	<p>52 <i>Lento lamentoso</i> Meu rei-no_o mar le - vou Meu bem mor-reu, mor - reu! Mor-</p>
Gravação	<p>52 <i>Lento lamentoso</i> Meu rei-no_o mar le - vou Meu bem mor-reu, mor - reu! Mor-</p>
Edição	<p>56 <i>muito ligado sempre</i> reu! Ô Mor - reu Mor - reu</p>
Gravação	<p>56 <i>muito ligado sempre</i> reu! Ô Mor - reu Mor - reu</p>
Edição	<p>60 Se Xan-gô che-gas-se_ai Um-ban-da! e já me le-vas-se_ai Um-ban-da! coi - sa bo - a</p>
Gravação	<p>60 Se Xan-gô che-gas-se_ai Um-ban-da! e já me le-vas-se_ai Um-ban-da! coi - sa bo - a</p>
Edição	<p>63 Ô _____</p>
Gravação	<p>63 Ô _____</p>

Nesta comparação, ocorre o mesmo problema de diferença entre tonalidade da edição e da gravação ocorrido nos outros casos. Na edição é *fé maior* e na gravação é *fé sustenido maior*. Diferentemente das peças vistas anteriormente, essa não apresenta as mudanças de notas encontradas em outras edições. A única alteração perceptível é a troca de duas colcheias por duas semínimas nos compassos 9 e 17. No texto, aparecem as alterações: *do muganga* em vez de *da muganga* (compasso 14). *Muganga* é um substantivo feminino que significa

trejeito; no compasso 18, na edição lê-se a palavra *pensa*, no entanto, na gravação ouve-se *pena*; no compasso 28, lê-se *negro*, mas na gravação ouve-se *negra*; no compasso 30, lê-se a palavra *beça*, mas na gravação ouve-se *bença*, corruptela de benção – o sentido é de tomar a benção e não de tomar à beça. Nessa gravação, ocorre uma alteração de andamento clara, mas que não aparece na edição. Ela ocorre nos compassos 25 e 32, fazendo uma alteração súbita do andamento para mais lento, para cantar texto *negro ponta* e *samba nua*, respectivamente. No compasso 42, lê-se *escureceu*, mas na gravação ouve-se a elisão *se_escureceu*. No compasso 56, lê-se a nota *fá susenido* seguida de *lá*; na gravação ouvem-se as notas (aqui transpostas ao tom original para melhor entendimento) *fá natural* seguida de *lá*. Esse caso particular soa como erro de execução de Fernandes, pois a execução da nota *fá susenido* contra o *fá natural* da mão esquerda do acompanhamento soa fora da harmonia.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na escrita musical, o hibridismo se dá pela maneira peculiar de ligação entre a linguagem musical conhecida como erudita e sua realização, sua transformação em fato sonoro. A escrita musical em Hekel Tavares não estabelece completamente aquilo que se há de executar. Isso está em desconformidade com o discurso do filho Alberto Hekel, ao reiterar que o que se deve realizar na interpretação é o que está escrito. É preciso lembrar que Alberto Tavares também afirmou que, no caso de uma comparação entre edição e gravação, onde Hekel Tavares está presente, a gravação deve ser entendida como referencial de correção. De qualquer forma, a tentativa de se mimetizar as interpretações do compositor é improvável. Ainda há falhas editoriais que permanecem sem solução. O ponto de vista de Laboissière (2007) remete a interpretações musicais sempre diferentes. A própria vivência da cultura popular exige um compromisso com a oralidade que também está sujeita a transformações no tempo. As canções de Hekel Tavares recorrem à nossa vivência da cultura popular brasileira; cultura musical, lingüística, gestual, à maneira como dizemos as coisas. Principalmente a maneira como dizemos as coisas. O ritmo da melodia é alterado pelo discurso do texto para adequá-lo ao nosso modo de dizer. A adequação texto/ritmo é um trabalho delicado, que demanda tempo de amadurecimento dos intérpretes. Esses detalhes, em consequência do veículo lingüístico (literário) desse trabalho, levam a dificuldades de tradução de um fenômeno meramente musical a outro escrito (textual). A síntese, no entanto, que parece mais próxima a essa realidade é a de que o que manda na realização é o modo de dizer as coisas e

todo campo comunicativo que isso implica – vocal, técnico, estético, gestual, frasal. Não se propõe com isso o desprezo ao processo de estudo que passa pela escrita musical, muito pelo contrário. Para se atingir uma interpretação, é preciso enveredar pelo caminho do estudo metódico da escrita, procurando solucionar da melhor maneira possível suas falhas, em direção ao ápice da interpretação, que é o refinamento do discurso que se irá passar. Não se pode chegar a esse estágio sem que se tenha passado pela introjeção da escrita, o apuramento da técnica da voz, da estética sonora, o apuramento do jogo musical entre cantor e pianista. O pianista acompanhador, vale ressaltar, deve da mesma forma ouvir gravações de Hekel Tavares ao piano para observar sua qualidade de toque, seu improviso, sua sensibilidade em somar ao piano o que se passa na linha melódica feita pelo cantor.

Diferentemente de Villa-Lobos, citado por vezes como tendo expressado uma essência brasileira em sua música, criando música de concerto com aspecto brasileiro, Hekel Tavares compôs, a princípio, como se fosse um cantador popular. Compunha sem empregar em sua música o caráter de erudição, palavra aqui usada com significado de pedância, artificialidade. Sua música soa acessível, pertence-nos culturalmente, ponto de vista corroborado por Astréia Soares Batista, que relaciona a presença da canção à identidade coletiva (op. cit., p. 11).

Em uma visão geral das canções, o senso de pertencimento perfaz a totalidade. *Performer* ou ouvinte se reconhecem em um sentido cultural; reforça-se neles o sentimento de ligação com a obra executada devido ao seu conteúdo simbólico. A canção de Hekel Tavares fala sobre o Brasil, gerando identificação, revelando um sentido mimético, de ver-se no espelho. A canção nos faz pertencer.

Alberto Tavares admite que as edições das canções de seu pai contêm erros. Isso é perceptível quando se compara edição e gravação em que Hekel Tavares está presente tocando ou regendo. Nesses casos, segundo Alberto Tavares, prevalece a execução da gravação. No que se refere à interpretação do *performer*, levando em conta considerações da teoria dos símbolos, como visto em Deleuze, o modo como o intérprete significa (dá sentido) às canções é pessoal e não repetível em modos absolutos; haverá uma confluência da semelhança na diferença. De qualquer forma, como o ponto de vista de Hekel Tavares sobre suas canções, segundo relato de seu filho, é uma estrutura fechada em que se deve perceber um *sentido*, um *espírito*, é necessário levar em grande consideração os objetos culturais deixados pelo compositor, suas edições e gravações. O cuidado deve ficar sobre os registros sonoros das canções que não têm a presença do compositor. Há vários casos em que a interpretação pode fugir ao ponto de vista previsto por ele. O caso citado por Alberto Tavares, sobre Inezita Barroso, é um exemplo dessa divergência de pontos de vista. Sendo o ideal deste

trabalho uma tentativa de ligação com o passado das canções, as referências de Alberto Tavares são as opções acatadas. Por outro lado, mesmo levando em conta esses pontos de vista, é arriscada a proposição de novas edições neste trabalho, pois a consulta aos manuscritos do autor não foi possível pelos motivos já expostos. Sem observar as fontes primárias das edições, o intérprete, munido dessas informações, deve propor suas próprias correções, dependendo, para isso, de seu bom senso e conhecimento musical.

Uma das possibilidades advindas da procura da hibridização se vê sobre o aspecto estrutural, a maneira como a canção se mostra. A canção em Hekel Tavares é primeiramente o encontro de dois elementos musicais, o piano, seu instrumento por herança familiar, e o canto composto à moda da cultura popular. O canto em Hekel Tavares, tanto pelos pontos de vista da crítica observada como pelo aprendizado na lida com o repertório, reforça a idéia de que seu repertório melódico é de tempero popular. A construção melódica extrapola as possibilidades de tradução através da escrita musical tradicional. Dessa maneira, a importância de uma vivência da cultura brasileira pelo intérprete é fundamental. É seu conteúdo simbólico que poderá completar aquilo que a escrita não comporta. Na preparação do repertório, o intérprete se envolve num processo de consulta, adaptação, tradução simbólica. Consulta o seu arcabouço histórico, envolve-se num trabalho de ligação com o passado, de pertencimento, sinceridade, construção de verdades. Ao final, isso se traduz num jeito particular de usar as palavras com determinado sotaque, no gestual que usa para incrementar o discurso, na maneira como canta—conta a história em cada canção.

Nesse processo de negociação, tradução, mistura, na direção de um novo universo simbólico com o qual se identificaria futuramente o público, a canção de Hekel Tavares parece ter tido sucesso. São misteriosas, no entanto, as causas da circularidade e da adoção por parte de vários nichos de apreciação musical que suas canções tiveram e têm até hoje. Cantores assumidamente populares tomam para si esse repertório por acreditar que pertença ao seu universo musical. O mesmo ocorre no meio da canção erudita. Por esse ângulo, as canções desse compositor incorporam características da pós-modernidade, pois trafegam por meios diferentes, públicos diferentes e são ao mesmo tempo sem rótulo, sem casa fixa.

Ao final deste trabalho, fica latente que a crítica a Hekel Tavares e a sua obra precisa ser revista e reescrita. É preciso preparar, estudar e organizar sua obra para o público presente e futuro. Haja vista o conhecimento e herança de Alberto Tavares, a linha de trabalho que se abre está na direção da feitura de uma biografia detalhada do compositor. O caminho aberto por um trabalho dessa natureza poderia fomentar um interesse maior sobre seu legado na direção de estudos musicológicos, tanto na área da música instrumental como do canto.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1958.
- _____. **História da Música Brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1942.
- ANDRADE , Mario de. **Aspectos da música brasileira**. Coleção Obras de Mário de Andrade, vol.II. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- _____. **O banquete**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BATISTA, Astréia Soares. **Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular**. São Paulo: Annablume: Fumec, 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1998. Páginas 121-141.
- _____. **Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Trad. Luiz Carlos Cséko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- BORTOLI, Fernando de. **Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra**. São Paulo: Edição do autor, 1996.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário biográfico da música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 1. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.
- DART, Thurston. **Interpretação da música**; tradução de Mariana Czertok. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DUTRA, Martha. **Livro de recortes de jornal sobre Hekel Tavares**. Iniciado em 1938.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 31. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GARDNER, Howard. **Inteligências múltiplas: a teoria na prática**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas**. Porto Alegre: Arte Medicas Sul, 1994.
- GROUT, Donald Jay. **A History of Western Music**. 4.ed. New York: W. W. Norton & Company, 1988.
- GUERRA-PEIXE, César. **Melos e Harmonia Acústica**, princípios de composição musical. Rio de Janeiro : 37-Opus, Irmãos Vitale Editores, 1988.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**, dos primórdios ao início do século XX. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética**. São Paulo: Annablume, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). **Enciclopédia da Música brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro – Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.
- MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.
- MENDONÇA, Leda Moreira Nunes. **Guia para apresentação de trabalhos acadêmicos na UFG**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2005.
- NEVES, J.M. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.
- RAPOSO, Isabel; DANELLI, Natale Vieira. **Nova História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. (revista e ampliada). São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1979.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**. Volume 1. São Paulo: Editora: 34, 1999.
- SOARES, Joel Bello. **Alagoas e seus músicos**. Brasília: Thesaurus, 1999.
- STEIN, Deborah Jane; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: performance and analysis of lieder**. New York: Oxford University Press, Inc, 1996.
- TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, SP: Editora Universidade Federal de Campinas, 1991.
- Autor e Título não encontrados. **Folha de São Paulo**, 10 de agosto de 1969.
- Autor e Título não encontrados. **Jornal do Brasil**, 23 agosto de 1969.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Mario de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **O Baile das quatro artes**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Páginas 165-196.
- BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Páginas 293-325.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- DOCHERTY, Thomas. **Alterities: Criticism, History, Representation**. USA: Oxford University Press, 1996. Páginas 170-207.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

- IMBERT, Enrique A. **A crítica literária: seus métodos e problemas**. Coimbra: Almedina, 1987.
- LARUE, Jan. **Guidlines for style analysis**. 5. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4.ed. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- PROUST, Marcel. **Nas trilhas da crítica**. São Paulo: EDUSP/Imaginário. 1994.
- RODRIGUES, Vanessa Fernanda. Do caos ao ritmo – o processo composicional como controle do indeterminado em Deleuze. In: **Anais do VII SEMPEM: Seminário Nacional de Pesquisa em Música**, Volume 1, n. 1. Goiânia: Programa de Pós-Graduação Stricto-Senso, EMAC/UFG, 2007. Páginas 37 a 44.
- ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira Couto. **A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. Sistema Tonal e Função Poética. In: **Curso e Dis-curso do Sistema Musical**. São Paulo: Anablume, 1996. Páginas 135-143.
- SILVA, Leandro Expedito. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2003.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **Música: O Nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Anablume, 1997.
- _____. **O século da canção**. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção popular**. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1997.
- VANNUCCHI, Aldo. **Cultura Brasileira: o que é, como se faz**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- Autor não encontrado. HEKEL, HARMONIA DE SETENTA ANOS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, terça feira, 20 de setembro de 1966.

FILMES

- DIDIER, Aluisio; KENDLER, Moisés. **Nosso amigo Radamés**. 1996.
- MENDES, Carlos de Moura Ribeiro. **A Odisséia Musical de Gilberto Mendes**. 2006.

SÍTIOS DA INTERNET

- ALBIN, Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acessado em: 27 abril 2008.
- COELHO, Fernando. Hekel Tavares, o “Schubert brasileiro”. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, AL, 11/09/2005, Caderno B. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazeta/Frame.php?f=Materia.php&c=80950&e=1218>>. Acessado em: 20 abril 2007.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisa. Música. Hekel Tavares. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/ims/>>. Acessado em: 27 abril 2008.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Biblioteca Universitária. Serviço de Referência. Catálogos de Universidades. Normas da ABNT. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br>>. Acesso em: 27 abril 2008.
- GOMES, Lauro. **Lauro Gomes - Produtor Musical e Diretor Teatral**. Disponível em <<http://br.geocities.com/laurogomes2002/laurogomes.html> >. Acessado em 19.07.08.

_____. **Uma opção pela brasilidade.** Disponível em <http://www.itarget.com.br/clients/raimundofagner.com.br/hekel_tavares2.htm>. Acessado em 19.01.2009.

SALVAGNI, Ana. Sítio virtual da cantora disponível em <<http://www.anasalvagni.com.br/>>. Acessado em 19.07.08.

SILVA, José Eduardo Xavier da. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>>. Acessado em 19.07.08.

PARTITURAS

TAVARES, Hekel. **Cantiga dos sertanejos cuiabanos.** São Paulo: E. S. Mangione, S/D.

_____. **Dança de caboclo.** São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind e Com, 1940.

_____. **Engenho Novo.** São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind e Com, 1940.

_____. **Eu vi uma lagartixa.** Rio de Janeiro: Carlos Werhs Cia, S/D.

_____. **Festival.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

_____. **Humaitá.** São Paulo: Irmãos Vitale S/A Ind e Com, 1940.

_____. **Invocação.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

_____. **Oração e dança.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

_____; ARAÚJO, Murillo. **Banzo.** Rio de Janeiro: Editorial Mangione S/A: S/D.

_____; ARAÚJO, Murillo. **Funeral de um rei nagô.** São Paulo: Edição A Melodia, S/D.

_____; BARROS, J. **Os oincho dela.** Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939.

_____; CAMARGO, Joracy. **Acalanto.** Rio de Janeiro: Sampaio Araújo e Cia. Editores-Impressores, 1930.

_____; CAMARGO, Joracy. **Carnaval.** Rio de Janeiro: Sampaio Araújo e Cia. Editores-Impressores, 1930.

_____; CAMARGO, Joracy. **Favéla.** Rio de Janeiro: E. S. Mangione, S/D.

_____; CAMARGO, Joracy. **Guacyra.** Rio de Janeiro: E. S. Mangione, S/D.

_____; CAMARGO, Joracy. **O leilão.** Rio de Janeiro: Sampaio Araújo e Cia. Editores-Impressores, 1930.

_____; CAMARGO, Joracy. **O Preto Velho Cambina.** Local não informado. Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp., S/D.

_____; CAMARGO, Joracy. **Sabiá.** Rio de Janeiro: Edição E. A. M., S/D.

_____; COUTO, Ribeiro e BANDEIRA, Manuel. **Canção da bandeira.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, S/D.

_____; COUTO, Ribeiro e BANDEIRA, Manuel. **Nana nanana.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, S/D.

_____; COUTO, Ribeiro e BANDEIRA, Manuel. **O Brasil é bom.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, S/D.

_____; COUTO, Ribeiro e BANDEIRA, Manuel. **O Brasil.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, S/D.

_____; COUTO, Ribeiro e BANDEIRA, Manuel. **O Sorteado.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, S/D.

_____; D’ALTAVILLA, Jorge. **Côco da minha terra.** Rio de Janeiro: Editorial Mangione S/A: 1930.

_____; FILHO, Lobão. **Cantiga do oito.** Local, editora, e data não encontrados.

_____; JUNIOR, Mendonça. **O que eu queria dizer ao seu ouvido.** São Paulo: Edição “A Melodia” E. S. Mangione, 1935.

- _____ ; MARIANO, Olegário. **Benedito Pretinho**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão Ltda., 1971.
- _____ ; MARIANO, Olegário. **O Boiadêro**. Local não informado: Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp.: S/D
- _____ ; MARIANO, Olegário. **O meu barco é veleiro**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão Ltda., 1971.
- _____ ; MARIANO, Olegário. **Vadeia cabocolinho**. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão Ltda., 1971.
- _____ ; MENDES, Paulo. **Mamãe-Preta**. Local, editora, e data não encontrados.
- _____ ; MOREYRA, Álvaro. **A menina quer saber**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ltda., 1939.
- _____ ; MOREYRA, Álvaro. **Bahia**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda., 1971.
- _____ ; MOREYRA, Álvaro. **Mamãesinha que estás no céu**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ltda., 1939.
- _____ ; MOREYRA, Álvaro. **O realejo**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ltda., 1939.
- _____ ; PEDERNEIRAS, Raul. **Canção**. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Azulão**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Cantiga de Nossa Senhora**. Rio de Janeiro: Ernesto Augusto de Mattos: S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Casa de Caboclo**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Dedo mindinho**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Era aquilo só**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Estrella pequenina**. Local não informado: Casa Vieira Machado, S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Felicidade**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Festa**. São Paulo: E. S. Mangione, 1935.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Harmonia! Harmonia!** Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Me deu uma vontade de chorá**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Na minha terra tem**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S. A., 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Navio-Negreiro**. Local não informado. Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp., S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **No nosso tempo de colégio**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **No Pegi de Ochossi**. Local não informado. Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp., S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **O leilão**. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo e Cia. Editores-Impressores, 1930.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **P'ra Sinhôsinho drumi**. Local não informado. Casa Arthur Napoleão de Sampaio Araújo e Comp., S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Sussuarana**. Rio de Janeiro: Carlos Werhs Cia, S/D.
- _____ ; PEIXOTO, Luiz. **Tenho uma raiva de você**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.
- _____ ; VIANA, Sodrê. **Dança negra**. São Paulo: E. S. Mangione, data ilegível.

GRAVAÇÕES

Azulão. Intérprete: Paraguassú. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5141. Data de Gravação 00/1930. Data de Lançamento 00/1930. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Azulão. Intérprete: Sandra Felix, soprano, Scheikka Glases, piano. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Paulus. Data da Gravação 1999.

Banzo. Intérprete: Fernandes, Jorge. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Araújo, Murilo. Gravadora Odeon. Número do Álbum 11039. Data de Gravação 00/1933. Data de Lançamento 00/1933. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Caboclo bom. Intérprete: Paraguassú. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Pederneiras, Raul. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5243. Data de Gravação 00/1930. Data de Lançamento 00/1930. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Casa de caboclo. Intérprete: Formenti, Gastão. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora: Odeon. Número do Álbum 12863. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Comendo bola. Intérprete: Grupo Regional - Redondo, Jaime. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5117. Data de Gravação 1929-1929. Data de Lançamento 1929-1929. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm. Data de Lançamento 00/1929. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Dona dometila. Intérprete: Miranda, Sérgio da Rocha. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Moreira, Álvaro. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10223. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Engenho novo. Intérprete: Oliveira, Januário de. Compositor: Tavares, Hekel. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5141. Data de Gravação 00/1930. Data de Lançamento 00/1930. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Era aquilo só. Intérprete: Macedo, Stefana de. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10228. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Estrela pequenina - Me deu uma vontade de chorar. Intérprete: Miranda, Sérgio da Rocha. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10172. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado B

Favela. Intérprete: Roulien, Raul. Compositor(es) Tavares, Hekel. Camargo, Joracy. Gravadora Victor. Número do Álbum 33631. Data de Gravação 00/1933. Data de Lançamento 00/1933. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Felicidade - Papaizinho. Intérprete: Formenti, Gastão. Compositor: Tavares, Hekel. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10173. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Funeral d'um rei nagô. Intérprete: Silva, Osni. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Araújo, Murilo. Acompanhamento Gaó - Orquestra. Gravadora Odeon. Número do Álbum 3423. Lado lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Gravadora Victor. Número do Álbum 33794. Data de Gravação 00/1934. Data de Lançamento 00/1934. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Funeral d'um rei nagô. Intérprete: Inezita Barroso. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Araújo, Murilo. Gravadora Copacabana. Número do Álbum Copacabana CLP 3005. Data de Lançamento 1955.

Guacyra. Intérprete: Roulien, Raul. Compositor: Tavares, Hekel. Camargo, Joracy. Gravadora Victor. Número do Álbum 33631. Data de Gravação 00/1933. Data de Lançamento 00/1933. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Harmonia harmonia!. Intérprete: Grupo Regional - Redondo, Jaime. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5117. Data de Gravação 1929. Data de Lançamento 1929. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Humaitá - bia-tá-tá. Intérprete: Coelho, Elisa - Irmãos Tapajós. Compositor: Tavares, Hekel. **Leilão**. Intérprete: Fernandes, Jorge. Compositor: Tavares, Hekel. Camargo, Joracy. Acompanhamento Orquestra Odeon de Salão. Gravadora Odeon. Número do Álbum 11032. Data de Gravação 15/04/1933. Data de Lançamento 07/1933. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Meu barco é veleiro – benedito pretinho. Intérprete: Alves, Francisco. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Mariano, Olegário. Acompanhamento Dois Pianos: Tavares, Hekel e Vogeler, Henrique. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10491. Data de Gravação 1929. Data de Lançamento 11/1929. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Na minha terra tem. Intérprete: Oliveira, Januário de. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Moreira, Álvaro. Gravadora Columbia. Número do Álbum 5142. Data de Gravação 00/1930. Data de Lançamento 00/1930. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Nosso tempo de colégio. Intérprete: Macedo, Stefana de. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10229. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

O boiadero. Intérprete: Miranda, Sérgio da Rocha. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Mariano, Olegário. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10206. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

O preto velho cambinda. Intérprete: Alves, Francisco. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Camargo, Joracy. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10365. Data de Gravação 00/1929

O que eu queria dizer ao seu ouvido. Intérprete: Fernandes, Jorge. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Mendonça Júnior. Acompanhamento Orquestra Odeon de Salão. Gravadora Odeon. Número do Álbum 11032. Data de Gravação 15/04/1933. Data de Lançamento 07/1933. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Rotações Disco 78 rpm.

Sapo cururu. Intérprete: Miranda, Sérgio da Rocha. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Mariano, Olegário. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10206. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Saudade. Intérprete: Macedo, Stefana de. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10229. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

Sussuarana. Intérprete: Formenti, Gastão. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10171. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Tenho uma raiva de vancê. Intérprete: Macedo, Stefana de. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Peixoto, Luiz. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10204. Data de Gravação 00/1928. Data de Lançamento 00/1928. Lado: lado A. Rotações Disco 78 rpm.

Vadeia cabocolinho. Intérprete: Alves, Francisco. Compositor: Tavares, Hekel. Letrista: Mariano, Olegário. Acompanhamento Dois Pianos: Tavares, Hekel e Vogeler, Henrique. Gravadora Odeon. Número do Álbum 10491. Data de Gravação 1929. Data de Lançamento 11/1929. Lado: lado B. Rotações Disco 78 rpm.

ANEXO A
ENTREVISTA COM ALBERTO TAVARES

Entrevista com Alberto Hekel Tavares, único filho do compositor Hekel Tavares ainda vivo, ocorrida no Rio de Janeiro, na residência do entrevistado, na manhã do dia 28 de janeiro de 2008.

Por intermédio do radialista Lauro Gomes contatei Alberto Hekel Tavares em meados de 2007, por telefone, ocasião em que marcamos uma entrevista que seria realizada na cidade do Rio de Janeiro, na residência do Sr. Tavares. Comprei passagens para São Paulo, Maceió e Rio de Janeiro. Em junho de 2007 realizei pesquisas nas duas primeiras cidades, porém a entrevista com o filho de Hekel Tavares que eu tanto ansiava foi sendo adiada para novembro, dezembro janeiro, pois Alberto Tavares alegava motivos de ordem pessoal e de trabalho. Percebendo o limite de possibilidade dentro da minha agenda anual de trabalho na Escola de Música de Brasília, que incluiria uma viagem à Polônia com o Madrigal de Brasília, e do curso de mestrado na UFG, tive que arriscar. Na data marcada para a entrevista, Alberto pediu que eu ligasse, de Brasília, onde moro, no domingo dia 27 de janeiro, semana em que se iniciaria o carnaval. Decidi ir ao Rio de Janeiro no sábado 26 e ligar no domingo 27 para forçar o cumprimento do encontro. E foi assim que ocorreu. Sabendo que estava na cidade para a entrevista, Alberto reorganizou sua agenda e me recebeu em seu apartamento na segunda-feira, dia 28 de janeiro.

Cheguei a sua casa por volta das 10h da manhã. Ele mesmo me atendeu à porta. Antes que eu pudesse pedir permissão para gravar, começou a falar sobre Hekel. Falou alguns minutos antes até que eu pude interrompê-lo e pedir permissão para gravar. Usei um gravador digital portátil da marca Panasonic modelo RR-US395. Senti uma certa desconfiança no tratamento do entrevistado tanto no olhar, no discurso, assim como no posicionamento que marcou para se sentar. A conversa foi na sala do apartamento, uma sala grande com as janelas abertas de onde se ouvia alto o barulho do trânsito das avenidas abaixo. Esses ruídos atrapalharam bastante a captação das falas pelo gravador. Alberto pediu que eu me sentasse num sofá no canto oposto da sala e ele se sentou do outro lado, a uns três metros de distância, em uma poltrona. A distância também piorou a qualidade da captação. Não estando em posição de exigir uma situação mais apropriada para a gravação, procurei dar seguimento à conversa, pois o tempo era curto. Durante a captação, ocorreram vários momentos em que foi impossível entender aquilo que o entrevistado dizia. Os trechos entre ‘[]’ são intervenções explicativas do entrevistador.

Alberto começou a falar antes de iniciar o gravador:

ALBERTO: ... Tá bem, tá aqui...

SAMUEL: Sim...

ALBERTO: já tem esse CD? (CD com o concerto para piano e orquestra do Hekel Tavares gravado pela orquestra Petrobrás)

SAMUEL: não, não tenho não...

ALBERTO: essa é uma gravação ao vivo feita no Teatro Municipal do Rio.

SAMUEL: tá, obrigado.

ALBERTO: hein?

SAMUEL: quanto é o CD?

ALBERTO: tô te dando de presente.

SAMUEL: obrigado.

ALBERTO: e... faz o seguinte, leva mais um pra sua professora... daqui a pouco você me lembra pra pegar logo.

SAMUEL: a minha professora chama Ângela Barra, ela é sobrinha de uma cantora que morou aqui no Rio por algum tempo, chamada Honorina Barra.

ALBERTO: é, eu não conheço... eu morei muito tempo em São Paulo. E... vim ao Rio e tal... papai (Hekel Tavares) morreu em 69, um pouco antes. Morei em São Paulo 35 anos. Então eu tô um pouco desinformado. Mas eu vou te falar sobre Mário de Andrade. O que que acontece: o Mário tinha um amigo chamado Paulo Mendes de Almeida, que era muito amigo de papai, amicíssimo de papai. Eu lembro uma vez que fui eu a São Paulo, fiquei hospedado na casa do Paulo Mendes de Almeida. Quando papai fez a transição, não foi uma transição, foi um caminho natural – papai era um autodidata – e ele começou escrevendo canções... tô me perdendo, me volta no Mário de Andrade.

SAMUEL: tudo bem.

ALBERTO: (Hekel) começou escrevendo canções lá em Alagoas, quando ele estava com 5 anos de idade, meu avô, João Tavares da Costa, pai dele, era cônsul da Áustria, Império Austro-Húngaro, no norte e nordeste do Brasil. Então ele ganhou, do governo da Áustria, um harmônio. E colocou esse harmônio numa capela da casa dele lá em Alagoas, uma casa muito grande. Em transporte ele transportava toda parte de açúcar, e ele tinha uma... ele era sócio de uma empresa de navegação chamada ITA, não sei se você já ouviu falar. Tem uma canção do Caymmi até que fala do Ita do norte... bom... E os alemães afundaram 3 navios dele aí... (trecho indecifrável)... pegou o dinheiro restante pagou tudo, distribuiu pra família e papai veio pro Rio, papai com dezoito anos de idade. Papai ainda jovem ele aprendeu, ele estudou no Colégio Marista, e ele começou a improvisar, uma vez que os padres prenderam ele, prenderam não, deram um castigo lá pra ele e tal. E ele de repente descobriu, sentou num órgão lá e quis tocar alguma coisa, mas ele tinha um (trecho indecifrável)... então vovô mandou fazer calço pra ele, e ele apertava o fole do harmônio, e com cinco anos ele começou a fazer umas improvisações. Minha avó tocava piano, minha tia tocava piano, meu avô tocava flauta em casa, nada profissional, mas enfim... E aí descobriram essa história dele [Hekel] e começaram a incentivar e tal... e ele veio, e foi aí que ele começou a escrever as canções. Porque vovô patrocinava aquelas festas todas, “Nau Catarineta” em que ele tomava parte... Enfim, todas essas manifestações, vovô ajudava que fossem feitas e ele participava disso tudo. Então ele [Hekel] nasceu no meio dessa história. Então ele nunca utilizou o tema folclore. Ele criava dentro daquele espírito que ele bebeu. [trecho indecifrável] E... veio vindo, fez as canções, depois começou a compor pra registro específico, tenor, baixo, soprano, etc. Aí, ele era aluno, ele foi estudar um pouco mais de piano, com Henrique Oswald, compositor. E um dia ele [Hekel] fez uma orquestração das canções dele, papai nunca fez arranjo pra ninguém, nunca orquestrou nada de terceiros, ele só mexia nas coisas dele. Então se tá lá [escrito] arranjador Hekel Tavares, não é, nunca fez. E o Henrique Oswald disse a ele, pôxa, você precisa trilhar esse caminho sinfônico. É uma coisa natural tua dentro do que você tá fazendo com as suas orquestrações das canções. Tinha ali uma orquestra, coro. [trecho indecifrável] ... então eu vou te indicar o professor J. Octaviano, da Escola Nacional de Música, pra te dar uma orientação qualquer nesse sentido. E papai foi, ficou seis meses com o J. Octaviano na Escola Nacional de Música e depois saiu. Disse: não quero, eu posso sofrer uma influência, [o que] já aprendi a escrever já me satisfaz, eu daqui me desenvolvo por isso mesmo.

E foi tocar a vida. Aí o quê que acontece, ele faz exatamente, ele vai escrever a primeira obra sinfônica dele, que é um poema sinfônico, chamado André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado. E ele vai a São Paulo, ele ia muito a São Paulo, tinha muitos amigos, e começa a estudar alguma coisa. O Mário de Andrade sabe disso... e pega o Paulo Mendes de Almeida pra [fazer] uma aproximação com ele [Hekel]. E nessa aproximação com o Mário de Andrade, o Mário apresenta a papai que já conhecia as canções de papai, isso em 1933, por aí, tá... 34... [...] e pede, então essa aproximação. O Paulo então apresenta, vão num jantar, eles ficam conhecidos e tal. E o Mário mostra uma série de coisas a papai. [...] Quem sabe papai tinha algum interesse em pegar alguma das coisas do Mário [trecho indecifrável]. E papai olhou aquilo tudo do Mário e disse pro Paulo depois: Paulo, nada disso vai [trecho indecifrável]. ... Papai estava escrevendo umas canções, umas canções de invocação da pátria, com o Manuel Bandeira e o Ribeiro Couto, poeta Ribeiro Couto. E o Mário cita na obra dele, o Ribeiro Couto. ... e o Paulo disse: você vai precisar se aproximar com o Mário, porque o Mário é o cara que manda nessa situação toda de Brasil que ninguém faz nada, e o Mário é o Rei dessa história [ele] fala e tá falado. Papai disse: não, eu não vou fazer. [Se] tá de acordo com o Mário tá, se não tiver, não tá, e eu vou seguir o meu caminho. E fez, o Cassiano Ricardo, poeta de São Paulo, que tinha um livro escrito, já tinha um livro publicado chamado Martim Cererê. E ele pega um trecho desse Martim Cererê e traz pro poema sinfônico dele. E é exatamente o trecho que chama André de Leão e o Demônio do Cabelo Encarnado. E ele faz esse poema sinfônico em esquema de quadros, faz seis quadros. Cada quadro é o desenvolvimento do André de Leão, que era um bandeirante que vai pra mata atrás do ouro com um mapa e se perde, e o saci pererê ou seja lá... duende... o Demônio de cabelo Encarnado, no caso, rouba o mapa dele e ele fica perdido na selva, se guia pelas estrelas e depois fica quieto. Esse é o resumo da história.

Bom, papai fez isso e o Mário ficou uma fera. O Mário era um cara que tinha um poder, não só de imprensa que ele era conhecido – ele escreveu que o Villa-Lobos não sabia reger, ele escreveu isso, tá no livro dele. Villa-Lobos foi contratado pela prefeitura de São Paulo como regente. Ele foi reger... e o Mário disse que ele não sabia reger. Então o Mário tinha um poder de canhão, de veneno, na caneta dele muito forte. E andou dando três pauladas no papai. Só que a mídia falou mais, que o Paulo Mendes de Almeida [trecho indecifrável]... Aí ele [Mário] nunca mais falou em Hekel, nunca, se você pegar o livro dele não tem uma citação de Hekel Tavares. Talvez tenha uma que ele diga Hekel escreveu uma coisa [parecendo ou que lembra] Mascagni, compositor

italiano. Mas nunca falou nada, eu pelo menos não vi. Olha que li bastante coisa do Mário inclusive... e nunca achei. Então essa é a história que te falo, que pouquíssimas pessoas sabem. E, mais ainda, mais forte; quem fez realmente a Semana de 22, o idealizador da Semana de Arte Moderna de 22, não foi Mário, foi Menotti Del Picchia. O Mário apenas entrou na Semana com o irmão e outras pessoas... pega uma foto hoje, da Semana de 22, quem tá no centro da foto, Menotti Del Picchia.

Bom, o Hekel vai e escreve, em 38, em Ribeirão Preto, o concerto para piano e orquestra... e quem é que faz a primeira audição do piano para piano e orquestra em São Paulo, no Auditório da Rádio Gazeta, é Cásper Líbero da Rádio Gazeta, ... era apaixonado pela obra de papai. Então abre com uma orquestra, paga pelo Cásper, e a solista é Antonieta Rudge, que é quem? Mulher do Menotti Del Picchia. Então o Mário não pode nem criticar o concerto, e nunca falou desse concerto. Na seqüência, quem toca o concerto? Guiomar Novaes. A grande Guiomar Novaes na época, toca em Santos, toca em São Paulo. E depois, na seqüência, toca o Souza Lima. Então o Mário não tinha como fazer uma crítica ao concerto. Se a Guiomar Novaes se apaixonou [pelo concerto] e levou o concerto dela de São Paulo pra Santos – naquela época. Transportar um piano pra dar um concerto em Santos; é porque ela gostava do concerto. Então, sabe, o concerto era um sucesso. E o Mário não teve como... Então, aí ele resolveu colocar uma... nunca mais falou do Hekel. Nunca mais se manifestou. E papai não tava nem aí pra isso também. [trecho indecifrável]. Então ele [Mário] era isso. Nessa época que ele fez essa gravação do André de Leão; essa gravação foi em 1936. Foi a primeira gravação sinfônica feita no Brasil – de uma orquestra sinfônica. A ilustração do álbum foi feita pelo Osvaldo Goeldi, que tinha acabado de ser premiado lá fora, e foi reconhecido aqui dentro, fez seis gravuras, o texto do Cassiano Ricardo. Ele fez esse álbum em quatro línguas, francês, inglês, italiano, espanhol. Bom... e fez a edição por conta própria e vendeu muito. Nessa orquestra sinfônica feita em 1933, tocava... o Eleazar de Carvalho tocava tuba. E o Cláudio Santoro, que era violinista, nessa gravação tocou viola. Esse é um dado apenas [trecho indecifrável]. E essa orquestra veio a ser o embrião do que foi criado depois, que foi a orquestra Sinfônica Brasileira, a OSB. E a orquestra Sinfônica Brasileira foi criada em 40. Então essa foi uma coisa que o papai fez. Outra coisa que papai foi pioneiro no Brasil foi fazer opereta infantil. Fez três. Fez o *Sapo Dourado*, fez o *Aconteceu no Natal*, que é com o Juraci Camargo, a história do *Papai Noel* que fez a... Papai Noel tradicional que veio lá de fora do Brasil e encontra aqui o pai João. E quer transmitir o cargo do Papai Noel

pro Pai João, Preto Velho. Então a coisa se desenvolve em torno disso. Pra criança, muito bem feito, com álbum ilustrado pelo Monteiro Filho [trecho indecifrável]. Aquela música que você ouviu “sapo cururu na beira do rio”. Onde o sapo canta a [mãe?] do cururu. Essa é uma frase, em edição original do Hekel. Não é folclore. Todo mundo pensa que é folclore, mas não é.

SAMUEL: É dele mesmo?

HEKEL: É dele. Entendeu. Isso foi feito em 1924/25, e depois passou a história em 1934, que foi mamãe, que já tinha ficado noiva dele, que escreveu a história do Sapo Dourado.

Uma outra coisa também, curiosidade, que vou te dizer, a frase “*um é pouco, dois é bom, três é demais*” [se diz] que é folclore. Isso é uma criação, e já foi provado inclusive... [trecho indecifrável]. Isso é uma criação [...] do Luis Peixoto, e foi feita em 1922. Isso é reconhecido por, o próprio Ricardo [Cravo Albin], escreveu dicionário da música brasileira, até adotado agora pelo governo. Ele me fez uma... eu pedi que ele fizesse um depoimento sobre isso. E ele é um estudioso e disse: olha Alberto, isso é porque na época, como é que isso se [...] fundiu tanto [com a cultura popular]; porque na época, no Rio de Janeiro tinha 3 rádios e 5 teatros, e tinha uma população de 900.000 pessoas. Então, naquela época, existia o sarau, feito na casa das pessoas. Todo mundo, quase, tinha casa com piano, violão. Então as pessoas iam passando, passando, isso foi se enraizando. E aí você fala e parece que é [folclore], e não é. Isso é uma criação [...] da música *Casa de Caboclo*. E tem também um depoimento interessantíssimo sobre isso feito por um professor da Universidade de São Carlos. Que apareceu inclusive na Academia Brasileira de Letras. Ele escreveu também uma... [trecho indecifrável] uma revista, Caras, revista Caras, e tava lá... de quem são as frases ou não sei o que. E tava exatamente isso. Então me lembrei de pedir a ele, e ele escreveu uma coisa extensa sobre isso. [trecho indecifrável] Enfim, um bom negócio, consistente e tal. Então tem essa coisa enraizada que ele vem fazendo e tal. E sempre foi contra que se transportasse música dele. E teve um caso da Inezita Barroso... e complicado, porque a Inezita transportou tudo quanto foi música. [Eu intervenho]

SAMUEL: então o Hekel tinha ouvido absoluto? [Alberto intervém]

ALBERTO: Não... E ele não gostava que mudasse porque ele escrevia com um determinado espírito. Por exemplo: Funeral de um Rei Nagô, escrito pra baixo. É uma música pesada. É um funeral... dum Rei. [Como se fosse o Hekel Tavares falando] Eu não posso botar isso cantado por

uma soprano, eu não escrevi isso com esse espírito, com esse sentido. Eu escrevi isso prum baixo cantar. Então, se você transporta isso pra uma *mezzo* ou qualquer coisa, vai ficar muito complicado, a interpretação. Não vai ter o espírito... e ele [Hekel] disse: a coisa pra mim, não precisa cantar, não precisa tocar minha música não. Deixa lá como tá... mas é assim que eu gosto. Então, quando a Marian Anderson veio ao Brasil – a primeira vez ele entrou [trecho indecifrável] nessa história – é uma contralto americana. Você conhece?

SAMUEL: não, conheço não.

ALBERTO: ela é uma mulher que foi considerada talvez uma das maiores senão a maior contralto do mundo. Ela inclusive [trecho indecifrável] tem uma gravação dela com o Stokowski. Uma Ave Maria. Ela tem uma extensão de voz muito boa, grande. Ela era uma figura enorme, ela tinha um metro e noventa, uma pretona. Sabe, encorpada? Não gorda, magra, mas com um metro e noventa, esguia, esbelta. E ela veio ao Brasil com o acompanhador dela que eu vi ... também em recitais nos Estados Unidos [trecho indecifrável]. [Alberto tenta lembrar o nome do pianista acompanhador]. Bom, daqui há pouco eu me lembro. E o Villa-Lobos ligou pra ele [Hekel]. E papai e Villa-Lobos se davam muito. Villa-Lobos incentivou muito papai a escrever. Eu me lembro lá na minha casa na Gávea, lá no apartamento da Gávea, lá no alto da Gávea, aqui no Rio. Eu diversas vezes abri a porta pro Villa-Lobos lá. E eu ficava... e é engraçado, porque eu tava acostumado a ver papai fumar cachimbo. Papai fumava cachimbo o dia inteiro [trecho indecifrável] [explicação sobre o quanto Hekel fumava cachimbo, que era muito]. Mas nunca tinha visto ninguém fumar charuto. Então eu ia numa sacadinha pequena na janela da minha sala que dava pra varanda do apartamento. Villa-Lobos sentava numa poltrona e papai deitava na rede. E o papai fumava charuto e o Villa-Lobos puxava um charuto com uma piteira. Eu achava aquilo estranhíssimo, nunca tinha visto, ficava lá olhando. E mamãe vinha trazer café, aquelas coisas, bolo, sabe casa de nortista como é que é. Bom, o Villa-Lobos liga pra ele [Hekel] e diz: oh, tá aqui no Brasil a Marian Anderson e tá procurando alguma coisa que tem um lado “*spiritual*”, um lado desse teu lado aí de *Banzo*, *Funeral do Rei Nagô*. Pô, você num quer mostrar pra ela o *Funeral do Rei Nagô*, não? O Pianista era o Franz Rupp, que veio acompanhando a Marian Anderson. Ela vai dar um recital no antigo Municipal e... Mostra pra ela umas coisas suas, ‘cê tem umas coisas aí’ [Villa-Lobos pedindo]. Ela vai cantar uma canção minha chamada Nhapope. Tá bom, aí foi, foi lá em casa, e o papai mostrou ao Franz Rupp como

é que acompanhava... e aí foi que ele transportou, porque ela era um contralto, embora com uma voz... ela não era um baixo, tá certo. Então ele fez pra ela especialmente, escrevendo na hora. Ele escreveu na hora ali o transporte, ela levou pro hotel. Ele explicou pro Franz Rupp qual era o acompanhamento e a harmonia que ele queria, etc. e tal. Escreveu num papel e a Amélia levou e cantou no Municipal, aqui, com outras obras. Cantou... Brasileira cantou duas. Funeral do Rei Nagô do Hekel, Nhapopé do Villa-Lobos, mas cantou *spirituals* também... [nome de compositor que não foi possível entender]... cantou, se não me engano, alguma coisa de Wagner. Enfim ela cantou, ela teve um repertório variado, que a única peça que foi bisada [pediram bis] foi o *Funeral do Rei Nagô*. Isso num artigo escrito, isso que tô te falando, tudo que eu te falo eu posso comprovar por artigo de jornal, certo. Escrito pelo Eurico Correa França num jornal aqui do Rio chamado Correio da Manhã. Mamãe tinha me dito, oh, foi bisado e tal, mas isso fez parte de uma única peça de todo o repertório [que foi] bisado. E ela cantou depois no Metropolitan Opera House e eu tenho uma nota aí do New York Times. E nessa nota ele se refere, o texto do New York Times, se refere, faz elogios, e se refere ao brasileiro que recentemente teve executada sua obra nos Estados Unidos ... por Guiomar Novaes, que tocou lá nos Estados Unidos com a Orquestra da NBC em Nova York, tocou com a Sinfônica de Chicago. Tocou com bastante [sic] orquestras americanas. E ele [do jornal] faz essa referência nessa nota da Marian Anderson [trecho indecifrável]. Então, voltando ao Mário de Andrade. O Mário não teve... Veio a mulher do Menotti Dell Piquea, que era uma grande pianista, Antonietta Rudge, reconhecida uma grande pianista. Depois veio a Guiomar. E ele se afastou do Hekel e o Hekel se afastou dele. Embora o Paulo sempre disse: 'cê não devia ter afastado que o Mário é o grande cara dessa área de música no Brasil. Pô, você não devia ter feito isso, você poderia ter acompanhado. Quê que custa, faz uma canção junto com o Mário'. O Mário também escreveu inclusive algumas letras, papai disse: não vou fazer. As letras que eu faço tem que ser dentro da forma que eu quero e do espírito que eu quero. E eu vi isso, eu pessoalmente vi isso lá em casa. Quando papai escreveu *Oração do Guerreiro*. Foi a última canção que ele escreveu, com o Murilo Araújo. Eu vi ele dizer: oh, Murilo, essa palavra não tá boa, pô, vamo mudar aqui porque precisa ter um som, específico aqui, senão não fica bom. E exatamente isso, possivelmente ele sabia que ele não ia conseguir com o Mário. Ele já ia bater de frente, o Mário ia mandar um negócio, ia querer [palavra indecifrável], e ele não ia ceder. Então, eu não vou fazer. E fez com quem podia atendê-lo, e ele ficou muito satisfeito com tudo. Depois ele escreveu o poema sinfônico *Anhanguera*. Não sei se

você conhece. O poema sinfônico *Anhanguera*, que eu tô agora recuperando essa partitura toda. Ele é feito em seis cenas. Tem uma história feita pela minha mãe – minha mãe foi jornalista e escritora-... sobre a vida do *Anhanguera*, bandeirante. E é um poema escrito em inglês, cantado em português, latim e ariti. É usado um coro misto e um coro infantil, e orquestra sinfônica. E é usado pela primeira vez um instrumento, um instrumento indígena autêntico, que ele dos [palavra indecifrável] índios Tucunas, tá aqui, daqui a pouco eu vou mostrar (da percussão). ... E fez a gravação em 1954. E eu tô recuperando toda essa partitura agora. É uma partitura pesada. Tá com o Lutero Rodrigues, em São Paulo, recuperando. E eu vou editar isso, tem que digitalizar; tava tudo a lápis. E o Lutero acabou de fazer o trabalho do *concerto pra violino e orquestra* também. Fez a revisão toda do concerto. Digitalizou em sistema Sibelius, né? E, enfim, é isso quer dizer... Quer tomar café? Então vou pegar um café pra mim. Depois eu vou te mostrar as partituras que eu tenho aí. Vou te mostrar também um negócio inédito que chama *Palmares*; que ele [Hekel] morreu, deixou inacabado, tem quatro arias.

Segunda Parte:

SAMUEL: ... É que você começou a falar um pouco antes. Eu havia preparado uma pergunta, só pra ficar claro. Então, pra pessoa que vai ler, ela precisa saber de novo... Antes o senhor havia falado quem o senhor é. E tal. O senhor é filho do Hekel Tavares, não é isso?

ALBERTO: Sim.

Samuel: É o único filho vivo?...

ALBERTO: Sou. Tinha dois. Meu irmão era mais velho que eu oito anos; tô com 62.

SAMUEL: O senhor é o único responsável, atualmente, pela obra do seu pai, não é isso?

ALBERTO: Sou.

SAMUEL: Nesse trabalho, a gente escolheu só algumas canções pra trabalhar, no mestrado não há tempo para fazer trabalhos muito longos.

ALBERTO: Quais são as canções?

SAMUEL: Então escolhemos algumas canções e... tem algumas questões... por exemplo: a gente não sabe nem quais delas são específicas do teatro, do teatro de revista, ou se são canções avulsas. Eu queria saber se você poderia dar uma informação a esse respeito.

ALBERTO: O que eu puder te informar, eu vou te informar. O que souber e o que eu não sei. Porque, veja bem. Quando eu nasci, papai já tava com 48 anos. Então quando eu comecei a me entender aí, ler, participar das coisas já era aí quase [palavras indecifráveis].

SAMUEL: Mas, vamos ver o que é possível. Então a gente escolheu só algumas. A gente escolheu o “Azulão”. Você sabe se o Azulão foi feito pra uma peça do teatro de revista, ou era uma canção avulsa, com o Luis Peixoto?

ALBERTO: Que eu saiba foi uma canção avulsa.

SAMUEL: “O Leilão” também?

ALBERTO: O Leilão é do Jurassi Camargo... Que eu não sei, eu não tenho certeza.

SAMUEL: É... A “Canção”? Que tem também o outro nome... Acho que é o “Caboclo Bom”. Caboclo bom conhece bem...

ALBERTO: Raul Pederneiras. É... Eu acho que *Caboclo Bom* foi pra teatro.

SAMUEL: Foi junto com a peça que foi pra a *Casa de Caboclo*? Porque eu acho que ela tem até uma série do... Que foi publicado junto com uma série da Casa de Caboclo, com três. A Casa de Caboclo, com certeza, né, e o “*Coco da Minha Terra*”, do Jorge d'Altavilla?

ALBERTO: É o “Bia-tá-tá”, né?

SAMUEL: Sim.

ALBERTO: Biá-tá-tá, biá-tá-tá... Eu acho que não foi pra revista não.

SAMUEL: O “*Harmonia, harmonia*”. Essa eu tenho certeza que foi. É uma marchinha de carnaval.

ALBERTO: Foi. Que ela vem junto com “*Comendo Bola*”.

SAMUEL: Isso é o que eu não sei.

ALBERTO: Você conhece “*Comendo Bola*”?

SAMUEL: Conheço sim.

ALBERTO: Bom. *Comendo Bola* foi feita de outra forma, né.

SAMUEL: Sim.

ALBERTO: O *Comendo Bola* foi o seguinte: o Prestes – era um amigo comum – pediu pra papai escrever, (o Prestes) um gingle pra campanha dele. E o papai era amigo também do Getúlio.

SAMUEL: Ah, é? Ele conhecia o Getúlio pessoalmente?

ALBERTO: Hein?

SAMUEL: Conhecia o Getúlio pessoalmente?

ALBERTO: Bom, deixa eu te contar o caso que houve com esse “*Comendo Bola*”. Pai conhecia muito a Alzirinha [filha de Getúlio Vargas], o Getúlio, cantava [ou freqüentava] o Palácio aqui e tudo. E papai escreveu a letra que você sabe. A letra, foi, a música... e letra. A letra foi 70% de papai com música, e alguém completou a letra, que eu não sei quem é. E tocou muito isso. Na época né, da eleição, da campanha. Passou esse negócio todo. Getúlio foi eleito... tava no Governo. E deu um jantar aqui no Palácio do Catete. E de São Paulo veio... ele pediu pra que viesse o Chateaubriand. Pediu ao Chateaubriand pra falar com o papai que ele queria que o papai viesse ao jantar. E veio uma outra senhora muito influente, agora não me lembro o nome dela. A Globo fez até uma mini-série com ela. Depois saíram dois livros sobre essa senhora. Muito conhecida, muito influente em São Paulo, era muito amiga de papai, agora não me lembro o nome. Vieram [ao jantar]. [trecho indecifrável]... durante o jantar, no Palácio do Catete, o... quando acabou o jantar, tinham mais de 30 pessoas no jantar. E Getúlio se levantou disse: ô Hekel, eu sei que cê fuma cachimbo, eu charuto. Vamo passá aqui ao [palavra indecifrável]... sala de fumar. Papai foi. Getúlio de braço com ele. Quando chegou lá na sala, papai sentou numa cadeira. “Senta aí Hekel” [Getúlio dizendo] e tal. Eu [Hekel] vou sentar porque a gente se vê aqui, e tal. Aí papai disse que Getúlio chamou a Alzirinha. Disse: ô Alzirinha bota aquela música bonita do Hekel aí, que gosto. E botou: “Getúlio você tá comendo bola, não se meta com seu tio

que tio...”. Papai disse que só faltou pular pela janela do Palácio do Catete. Foi uma confusão... todo mundo ria, né. O Chateaubriand pegou no pé do papai na época. “Hekel, como é que você escreve um negócio desse?!”. E o Getúlio morria de dar risada. E papai sem jeito naquela história [sic]. Ele aí disse: Pô, Hekel, qual é, sou teu amigo. Cê faz um gingle contra mim. [trecho indecifrável] [em contrapartida Getúlio diz que Hekel deve escrever uma peça sobre o Rio Grande do Sul]. Agora você vai escrever uma coisa sobre o Rio Grande do Sul. E papai escreveu daí “*O Gaúcho*”, que foi um poema sinfônico. E levou lá pro Getúlio e continuaram amigos a vida toda. Essa é a história do “*Comendo Bola*”. Então eu acho que o comendo bola, eu não sei se depois ele foi pra dentro da revista. Eu sei que ele foi escrito nesse sentido.

Qual é a outra?

SAMUEL: Bem, o “*Banzo*” com certeza não, né?

ALBERTO: O *Banzo* não.

SAMUEL: Nem o Funeral?

ALBERTO: *Nem o Funeral*.

SAMUEL: “*O Boiadeiro*”.

ALBERTO: Também não foi.

SAMUEL: “*FESTA*”? Agora eu não trouxe a partitura aqui...

ALBERTO: Não foi não. Eu tenho aí essa partitura....

SAMUEL: E o “*Engenho Novo*”?

ALBERTO: *O Engenho novo* faz parte. Desculpe... também não foi não.

SAMUEL: E a “*Cantiga de Nossa Senhora*”?

ALBERTO: Também não.

SAMUEL: Depois, se você puder... Porque existe um problema em relação às datas. Então por exemplo, às vezes no livro do Bortoli ou na Enciclopédia da Música Brasileira... [Alberto interrompe]

ALBERTO: Olha, deixa eu te falar uma coisa. O livro do Fernando tem 'n' erros de datas. Começa errando a data em que foi escrito o concerto piano e orquestra e vai por aí a fora. [Bortoli] era um cara que... ele escrevia sobre pessoas que... ele escreveu sobre o Pelé, escreveu um livro sobre Carmem Miranda, escreveu um livro sobre... cê tá entendendo. Ele não era um cara focado num seguimento específico. Então tem muito erro ali, mas muito mesmo.

SAMUEL: Seria interessante se possível, né? porque tá complicado estabelecer as datas da composição da obra. Geralmente aparece a data da gravação ou, então, geralmente bate com a data em que ela foi lançada pro público.

ALBERTO: É... Eu... algumas eu posso te dar mais ou menos o período em que ela pode ter sido escrita.

SAMUEL: Sim. Então ele não tinha o hábito de anotar nos manuscritos assim a data onde terminou?

ALBERTO: Não. E esses manuscritos nem existem mais. Não tem mais mesmo. Se tiver não tá nem comigo. Eu não tenho. Isso aí foi pra fazer cópia e ficou. Ele também não ligava muito pra isso.

SAMUEL: Me parece que ele tinha um cuidado muito grande em relação à publicação. Editava tudo, pra deixar registrado.

ALBERTO: Exatamente. Tudo publicado

SAMUEL: Ele mesmo se responsabilizava... [Alberto intervém]

ALBERTO: Ele não... Eu fiz um levantamento das canções dele. Ele [Hekel] me dizia: não, eu escrevi 103 canções. Eu fui fazer um levantamento, hoje, há uns quatro anos atrás, cinco anos atrás e descobri que ele escreveu 118. Então, ele se perdeu em algum canto aí que eu não sei onde foi.

SAMUEL: Ou ele descartou algumas também, existe essa possibilidade né?

ALBERTO: Não... Ele tinha o seguinte. Ele dizia que há coisas que ele escreveu porque ele era jovem, e... O fato é o seguinte, um autodidata, isso é um entendimento que eu tenho, eu nunca conversei isso com ele. Mas eu acredito que um autodidata busque sempre a superação. A superação não é só a superação de qualidade de trabalho, mas uma superação em criação. Um mundo de criação. Então você vê, ele começou a escrever “Estrela Pequeninina”. Foi uma das primeiras canções que ele escreveu. A letra – segundo eu fiquei sabendo – a letra é dele. Parece que consta a letra como sendo de alguém. Mas letra, ele escreveu pra mãe dele. E ele veio vindo nas canções, [trecho indecifrável] passeia por uma gama de canções. Ele teve “Guacyra”, a “Favela”.

SAMUEL: Eu percebi que ele tem uma variedade muito grande de ambientes, e compões com uma grande naturalidade.

ALBERTO: Isso. Exatamente. Então ele vem vindo. Se você pegar desde que ele é jovem, ele vem vindo, 1915, 19, 20, 27... Nesse período 20 [anos vinte]. Esse período de 1918 a 30, doze anos, ele escreveu a maior parte das canções dele. Bote aí o período de 1925, 26, 27 ele escreveu “Você”, escreveu uma série de canções. Então, você vê que depois ele vai saindo. Ele vem pra “Funeral”, ele vem pra “Banzo”, ele vai procurando já uma coisa mais específica, dentro de um registro. Uma coisa mais... um seguimento que ele procura. E aí ele vai vindo, faz o seu arranjo para as canções. Que eu tenho aí em fita, depois até posso te... eu passei pra um CD, mas apagou. E que foi que tocou a orquestração das canções dele que são fantásticas, as orquestrações. [trecho indecifrável] “Navio Negroiro” por exemplo. E ele pra sinfônica e não volta nas canções. Só em 65, 64 que ele escreve “Oração do Guerreiro”, que fez em homenagem ao Paul Ross. Porque o Paul Ross, ainda muito lá pra traz, trocou uma correspondência com ele por causa do “Funeral do rei nagô”. [trecho indecifrável]... Enfim, e ele então escreve essa “Oração do Guerreiro”, que é, pra mim uma das melhores canções dele. E depois ele vai pro “Palmares”, aonde ele idealiza um folk-drama. É quase uma ópera, mas também não é uma opereta. É uma coisa um pouco mais elaborada em que ele escreve, com o Edgard da Rocha Miranda; e quando ele começa a escrever, há um pedido dos Estados Unidos, sobre esse trabalho que ele começa a escrever. Então o Edgard começou a escrever em inglês. A letra das canções... E ele [Hekel] dizia: meu inglês não é muito bom; então tem coisas que soam pra mim... então eu preciso me acostumar um pouco

com isso. Porque eu tô fazendo um escravo brasileiro... cantar em inglês, pô... Pra mim tá complicado isso aí. Então a gente vai ver como é que a gente faz... e fez... aí tem quatro arias escritas, com intermezzo etc. E algumas são pra tenor e soprano. Depois tem uma pra baixo. Extremamente interessante. Ele idealizou tudo isso... ele apaixonado por Wagner. [Trecho indecifrável]... nas idealizações que ele faz. E acho que ele queria fazer uma grande obra com “Palmares”, e morreu, e ficou inacabado. Não mexeu, tá lá. Eu vou... tô recuperando essa partitura, porque eu vou gravar essas quatro arias, com a sinfônica. [Trecho indecifrável]... entendeu, tudo que tem que ser feito. E, então, você vê, ele não volta mais pra fazer as canções. Ele daí segue, vai pra um outro caminho. Então, com um período da vida dele, ele viajou muito, papai viajou muito. Viajou o Brasil durante mais de seis anos direto. Do Oiapoque ao Chuí, ele fez essa viagem duas ou três vezes. Fez uma vez com o Juracy Camargo, uma viagem interessante, lógico que financiada pelo governo. Porque eles foram lá no norte e nordeste com um grande jipe. Em cima do jipe, tinha um piano. Ia um [palavra indecifrável] e o Juracy Camargo e ele. E correram quatro anos pelo.... Tem fotografia dele aí no Maranhão. Tem [palavra indecifrável], enfim. Tem ele dormindo em rede. E foi com esse jipão fazendo uma... conferências. Isso que o Arthur Moreira Lima fez agora, botou um piano num caminhão e... passear por aí enfim, fazer concertos em praça pública, papai tinha feito lá em mil novecentos e trinta e quarenta e pouco. Imagina naquela época o que era você fazer um negócio desse. Estrada de terra. Um negócio de maluco. Depois ele... partiu nessa linha, não voltou a escrever canção.

SAMUEL: Você já havia falado um pouco da relação do Hekel com os letristas, né? Então, um dos problemas que aparecem em relação a isso é na edição das canções. Às vezes, têm problemas de palavra, ou algumas palavras que não casam bem com as notas, e tal, então a pergunta: Dessas canções escolhidas... me perdoe... Como funcionava a relação do Hekel com seus parceiros letristas? Se era igual pra todos ou se tinha alguma diferença entre um e outro?

ALBERTO: Geralmente ele tinha, eu senti pelo que eu vi lá em casa. Porque ele trabalhou lá em casa com o Murillo Araújo. Trabalhou lá em casa com o Luis Peixoto. Trabalhou lá em casa com o Juracy Camargo. Porque geralmente eles faziam lá em casa que tinha o piano. Passavam a tarde lá, os letristas, os parceiros. Papai às vezes chamava alguém, um baixo ou, enfim, uma cantora e tal, pra cantar uma coisa que eles estavam fazendo. Às vezes faziam duas ou três canções juntas.

SAMUEL: Mas o que eu tava querendo perguntar mesmo era se ele poderia, por exemplo, se ele interferia na letra [Alberto interrompe]

ALBERTO: Ele interferia totalmente na letra.

SAMUEL: Mas também o letrista poderia mexer na melodia ou alguma coisa assim, de diferente, ou não?

ALBERTO: Não. Era sempre no sentido dele interferir no letrista. Ele tinha um concepção e ele nunca, por exemplo, colocou uma música numa letra. A coisa sempre partiu da música, e veio a letra. Então essa coisa do som, que eu te falei, da sonoridade da palavra, ele às vezes interferia muito porque ela não batia com o que ele sentia... no ritmo, ele tinha muita atenção ao ritmo, a cadência. Por exemplo, se você pegar no YouTube tem um cantor chamado [trecho indecifrável]. Tem um trequinho no YouTube, ele tá até vestido [de smoking] e tal, José Nelson, qualquer coisa assim, agora não me lembro. Que ele canta o “*Funeral*”, tem um voz lindíssima de baixo. Canta muito bem o “*Funeral*”, apesar de eu não gostar do acompanhamento. Acho que poderia ter o acompanhamento da partitura original, o que não acontece. Mas quando chega no *parlato*, como é difícil de cantar, é muito difícil de cantar, ele segura. E não é. Na hora você tem que apressar e voltar no andamento da música, entendeu?

SAMUEL: É aquele trecho que tem as quiálteras de seis, que você está falando, né?

ALBERTO: Ali é complicado.

SAMUEL: Ali ele gosta da precisão rítmica ou ali tem uma liberdade...?

ALBERTO: Não, ele faz a precisão, quer dizer, você ir [Alberto realiza um exemplo rítmico mostrando um acelerando e depois volta ao ritmo inicial]... e aí volta. O que é um funeral [caminhar do funeral]. Mas no... [trecho citado] você tem que apressar. E ele canta lento um pouco. Eu fiz um comentário: se entra no YouTube, digita Hekel Tavares ou [soletrando] H_a_e_k_e_l. Cê vai ver lá o “*Funeral do rei nagô*” por dois baixos. E eu fiz um comentário lá. E aí cê tem uma resposta do rapaz e tal. Vou mandar uma partitura da “*Oração do Guerreiro*” e outra que ele me pediu. Mas fiz esse comentário porque eu sei que é assim. Porque eu vi cantar lá em casa e papai corrigia. E disse: não, aqui cê tem que apressar... aqui você tá segurando. Porque é difícil de você [eu interfiro]

SAMUEL: pronunciar.

ALBERTO: Exatamente, é muito rápido [eu complemento].

SAMUEL: E prum baixo, mais ainda.

ALBERTO: Exatamente, então é complicado de fazer.

SAMUEL: Uma pergunta que tá... aparece toda hora é em relação à questão das edições. As edições das canções eram realizadas de que maneira? Como funcionava o processo de edição, revisão, prensagem? Hekel tinha controle sobre o resultado final das edições, no caso das canções especificamente?

ALBERTO: Tá, então, era o seguinte: quando ele era ainda muito jovem, ele não se ateu a esse pormenor. Ele escrevia, ia ao editor junto com o parceiro, entregava o original ao editor e só ia tomar conhecimento quando o papel estivesse impresso. Às vezes vinha com erro. Geralmente vinha com erro. Então ele ia ao editor e pedia. E não sei se era feita ou não a coisa. E depois eu comecei... eu não entendia muito quando era garoto. Quando eu comecei a receber, quer dizer, eu via lá em casa os copistas, de obra sinfônica. Ele [Hekel] me explicava: o copista erra por quê? Porque eu passo a lápis, uma clareza muito grande. Mas é que ele canta a melodia na frente, alguns copistas, e passa [escreve]. Quando ele passa, ele erra. Porque... é aí que tá o erro. Então a grande dor de cabeça dele era na obra sinfônica porque... tantas páginas... Uma partitura, ele escrevia direto no papel. Ele compunha no piano e, quando ele descia a melodia na partitura, ele escrevia, se tivesse que escrever, ele vinha do flautim ao contrabaixo.

SAMUEL: Então ele tinha essa coisa mental dos compositores tradicionais, ele sentava e escrevia mesmo sem precisar tocar?

ALBERTO: Não, ele tocava no piano, e no piano, ele fazia a orquestra. Ele dizia: tá vendo esse dedo aqui? Esse aqui é o baixo, cello, a viola, tal... esse acorde é o acorde das cordas, e esse é o acorde das madeiras ou metais. Então ele dava aquele acorde. Ele soava a orquestra sinfônica toda, no ouvido dele, pra mim soava um acorde de piano. E quando ele passava [escrevia] ele já passava direto. Aquele acorde já era o que ele queria. Então ele ia do contrabaixo, a viola, o *cello*, o violino, primeiro segundo, se era *divisi* ou não era, já vinha direto na partitura, a lápis. Então quando ia pro copista, ele depois recebia a cópia, naquela época era heliográfica. A cópia

era feita em nanquim, num papel vegetal e depois aquilo ia pra uma máquina que rodava uma manivela e era uma cópia heliográfica, uma tinta. E geralmente depois do nanquim, pra modificar no nanquim era complicadíssimo. Então isso era a coisa sinfônica. Nas canções. Eu sei, que ele me disse isso. [Hekel] Às vezes tem canções impressas minhas, que eu vou ver, tá a nota errada, tem um negócio colocado errado. Eu, na época, falei pra modificar, mas não modificaram, e fica assim. E a pessoa também, às vezes, às vezes não... se é esperto, vê e tal, às vezes modifica e tal, mas às vezes passa.

SAMUEL: No estudo das canções, temos encontrado problemas pra compreender o tipo de abordagem em relação à escrita. A escrita representa – então, no caso estou tendo acesso à edição, né –, ela representa precisamente o que o executante deve realizar, salvo a questão dos erros, obviamente, ou ela representa uma espécie de caminho aberto à interpretação como a gente tá habituado a ver na música popular?

ALBERTO: Não, ela é fechada.

SAMUEL: Então ela é estrita mesmo, como se fosse uma canção erudita?

ALBERTO: Exatamente. Por isso que ele teve problema com a Inezita Barroso. Porque a Inezita Barroso, além de transportar, ela criava harmonias dentro da canção que ela achava que era, e ele [Hekel] não queria. Ele escrevia tudo com partitura, criava dentro de um determinado espírito e gostaria que aquilo fosse seguido como ele escreveu.

SAMUEL: Esse espírito era no caso uma idéia musical, um sentido do discurso, né?

ALBERTO: Exatamente.

SAMUEL: No caso, por exemplo, as pessoas que têm acesso à edição, então fica em aberto a questão da solução dos problemas?

ALBERTO: É porque ele não tá mais aí pra... eu tenho ainda gravações, em que ele participa de algumas gravações no piano.

SAMUEL: Então uma pergunta que eu queria fazer. Ele tinha uma habilidade de acompanhar maravilhosa, era um grande acompanhador, né?

ALBERTO: É.

SAMUEL: Mas isso é uma característica que a gente não tá mais vendo na música popular . Ele tinha uma qualidade... Não tá tendo hoje no que se refere a acompanhamento, né? Mas eu percebi na gravação, por exemplo, um caso simples, “Casa de Caboclo”, acho que era 28, se não me engano. Tem uma certa diferença da edição pra interpretação que ele acompanhou. Então nesses casos a gravação que ele acompanhou, é muito provável que ele tenha interferido na interpretação do cantor, pra cantar o correto que ele achava. [Alberto intervém]

ALBERTO: Exatamente. Cê pode ter certeza. Que ele tava no piano foi como ele escreveu originalmente.

SAMUEL: Então é mais interessante ter uma certa confiança na gravação do que na partitura, pra conferir, nesse caso.

ALBERTO: Sem dúvida. Sem dúvida.

SAMUEL: No caso da diferença, né? Essa informação é... essencial.

ALBERTO: Eu tenho algumas gravações aqui que ele acompanha a Stefânia de Macedo, algumas pessoas que ele acompanha... “*Dança negra*” é uma das canções que ele mais gostava, porque eu via que ele tocava muito em casa, a “*Dança negra*” do Viana. E eu fiquei com aquela dança negra que ele tocava no ouvido. Depois, muito tempo, a coisa de uns 15 anos atrás, meu pai morreu em 69. A 15 anos atrás, eu descobri essa gravação em que ele acompanha a cantora ns “*Dança negra*”. E era exatamente como ele fazia lá em casa. Então é uma coisa que ele fez lá em mil novecentos e vinte e pouco e que ele continuava a fazer. Uma coisa bem ritmada; lembro que a mão esquerda dele trabalhava muito. Então era como ele determinava, quer dizer, às vezes as coisas iam sendo impressas e erros etc. e tal. Por exemplo, coisa que ele abominava foi gravações do “*Funeral do Rei Nagô*” com orquestra, metais. Ele tem uma gravação feita por um cantor em São Paulo. Que ele... quando ele... ele tinha um desgosto por causa daquela, que ganhou um prêmio. O disco ganhou um prêmio. E ele tinha um desgosto daquilo, danado. Disse: não é nada disso que escrevi, não tem nada desses metais, não tem nada dessa coisa teatral que esse camarada quer fazer [trecho indecifrável]... é um funeral, uma coisa intimista, uma coisa... enfim...

SAMUEL: No caso os problemas, que não serão resolvidos agora aqui durante a conversa mas, caso a gente tenha alguns problemas que não sejam possível solucionar, a gente poderia enviar esses problemas pra você, pra solicitar uma ajuda pra tentar corrigir?

ALBERTO: Posso, se eu puder ajudar, com o maior prazer.

SAMUEL: Outra coisa que seria importante é a gente ver, pra no caso ficar comprovado, que existe uma dúvida em relação a esse negócio da edição, é complicado. Se ele tinha realmente o grande domínio sobre a questão da escrita. Se ele era cuidadoso, como era; porque pela edição isso não fica bem claro. Então seria interessante a gente poder colocar num trabalho acadêmico e dizer: olha, a escrita dele é essa, percebam o cuidado que ele tinha...

ALBERTO: Eu aí eu posso te dar por exemplo, como é que eu poderia...

SAMUEL: Não precisa ser um trabalho inteiro, só um trecho pra não ter problema de....

ALBERTO: Eu não tenho originais dele aí, talvez eu tenha o original da “*Oração do Guerreiro*”. Mas eu acho que o “*Oração do Guerreiro*” não foi nem impresso com partitura, tá no original dele ainda. Posso te dar uma cópia, xérox, do original.

SAMUEL: Já é um exemplo.

ALBERTO: E... o quê que eu posso te dar nesse sentido de canção. Eu não tenho original. Eu não tenho mais nenhum original... [Eu intervenho]

SAMUEL: Então os originais não sobreviveram até hoje.

ALBERTO: Porque nesse ponto ele não tomava muito cuidado de guardar um original ou não. Ele achava que a canção tava pronta. Ele ia lá no editor. Ele confiava que isso fosse sair, às vezes saía e ele reclamava. E não era corrigido, às vezes era, por isso que dá essas diferenças hoje em dia. E eu tenho aí a “*Oração do Guerreiro*”, eu posso xerocar. Você vai ver exatamente o quê que é e tal. Por isso é que tem certas canções que eu ouço, algumas gravações, existem diferenças... que eu sei que existe a diferença dentro da canção e eu não sei se é em função da informação recebida ou aquele algo mais que o cantor colocou por conta própria. A gente fica sem saber identificar, eu sei que não era aquilo.

SAMUEL: É porque, eu acho que existe um problema de interpretação aí pelas pessoas sempre dizerem que o Hekel é um compositor popular. E de modo geral na música popular existe essa liberdade pra improvisar maior. O intérprete tem uma interferência maior na obra, mas pelo que cê tá dizendo, não é bem assim.

ALBERTO: Não.

SAMUEL: Ele sabia muito bem o que queria e tinha muita precisão, inclusive na interpretação, que você falou que...[Alberto intervém]

ALBERTO: Inezita Barroso, ele [Hekel] pediu a Inezita pra vir ao Rio. Pediu à Inezita pra nunca mais cantar as obras dele.

SAMUEL: Engraçado que eu tive essa mesma impressão... não me agradou a interpretação da Inezita.

ALBERTO: Então ele disse, mamãe que me contou essa história e disse que Inezita chorava a beça, disse: [Inezita] você não pode fazer isso comigo. [Hekel] Posso sim. Não vou deixar você cantar, você faz transporte, você põe numa [palavra indecifrável] que não minha, você tira o ritmo da canção, você deturpa minha canção, eu não quero que você faça isso... [Alberto] E gerou um grande problema com a Inezita e tal. E a Inezita depois, sabe, foi com outras músicas, gravou a música dele, mandou o CD dela aí. Eu tenho o CD e tal. Ela me mandou, com uma dedicatória e tal, muito simpática, delicada e tal. Mas não era aquilo. Então passou... ela me mandou umas partituras, até. Eu vi nas partituras o que ele falava. Ela fez uma partitura pra violão, que ela pegou do piano, botou pra violão, e botou umas cifras [trecho indecifrável].

SAMUEL: Então ele não era nem acostumado a fazer cifragem como na música popular se usa, ele também não usava?

ALBERTO: 90% das canções dele foram escritas pra piano, então ele escrevia direto.

SAMUEL: Ela ia nota por nota?

ALBERTO: Nota por nota, acorde por acorde, mão esquerda mão direita, toda a base da canção. E a linha melódica da canção com a letra em cima.

SAMUEL: Mas no caso das gravações, ele não tocava exatamente igual à partitura. Tem mais notas nas gravações...

ALBERTO: Pode ser que na hora ele tenha preferido colocar alguma coisa, ter sentido alguma coisa, então, alguma coisa de momento dele, no que tá gravando, mas ele era muito fiel àquilo que ele se propunha.

SAMUEL: No caso das canções, então, elas vão precisar ser republicadas, eu acho, né? Você tem algum plano futuro, você tem, assim, uma idéia de quando elas poderão ser republicadas?

ALBERTO: Olha, eu vou te dizer. Eu acho que... Eu tô agora num momento voltado todo pra parte sinfônica dele, porque tá tudo em papel a lápis. Ou seja, eu tenho que cuidar disso senão isso se perde. Então eu tô recuperando tudo isso. É uma coisa grande. O “*Anhanguera*”, por exemplo, é um poema sinfônico de 45 minutos [trecho indecifrável], a parte do coro das crianças é cantada em ariti, O Luthero de lupa que a gente não pode ter erro. Isso é uma coisa que vai ficar. E agora você tá me dizendo do problema impresso. Isso eu vou imprimir, inclusive eu vou fechar... então uma idéia minha, fechar a parte sinfônica dele toda. Uma editora nos Estados Unidos, chamada Mola. Essa editora, ela pertence aos arquivistas das orquestras sinfônicas. Ela tem mais ou menos três mil e poucos associados, são arquivistas, são sócios da editora, e que isso circula melhor entre as orquestras. Eu sei que eu tive aqui quando o Arrau [trecho indecifrável] do concerto pra piano e orquestra pra Los Angeles Filarmônica. Eles ficaram tentando localizar o material, mas o material tava comigo. Já impresso, feito em Finale. Já todo pronto em Finale, e tal. Aí eles fizeram contato e eu descobri, e eu acho que o melhor caminho pra música sinfônica é esse. Então eu tô preparando isso. Pras canções eu vou ter que pegar um tempo pra me debruçar sobre isso. Eu agora mesmo, a Maria Bethânia me pediu uma autorização pra gravar o “*Você*” com essa Omara Portuondo, uma cantora cubana que tá, que vai fazer um show com ela aqui no Rio. Elas vão gravar um DVD, CD, etc. E ela teve o cuidado de me pedir a partitura original. Eu fui ver e a única partitura que eu encontrei foi uma edição de 28 e mandei pra ela. E quando ela gravou o “*Sussuarana*” também, não sei se você conhece “*Sussuarana*”.

SAMUEL: Conheço, mas não com ela cantando.

ALBERTO: É, ela canta muito bem o “*Sussuarana*”. Ela gravou nesse CD dela Brasileirinho, e... perfeito. Eu acho que se papai tivesse aqui [trecho indecifrável], era aquilo ali, entendeu? Ela

também me pediu uma partitura, e eu encontrei aqui uma partitura do “*Sussuarana*”, uma edição muito antiga, mas já impressa. Então... então é isso...

SAMUEL: Outra pergunta. Você sabe se o Hekel possui canções inéditas, que aguardam ser estreadas, e se você tem interesse que elas sejam estreadas durante esse trabalho?

ALBERTO: Olha, eu vou te dizer: ter inédita, não tem. Mas a única canção que teve uma interpretação foi a “*Oração do Guerreiro*”. Ela foi feita com a Orquestra Sinfônica da... Universidade Federal do... da Lígia Amadio que é a maestrina da orquestra. Fizeram um concerto na praia, Niterói. Cantaram “*Funeral*” e cantaram “*Oração do Guerreiro*”. Foi a única apresentação que houve da “*Oração do Guerreiro*”, essa canção não tem gravação. E eu acho que é uma canção, e eu quero inclusive chamar esse rapaz, que é um baixo que tem uma voz belíssima. [Trecho indecifrável] se você achar que pode... [Eu intervenho].

SAMUEL: Mas é que eu sou tenor, aí não vai ser possível, como você disse que ele não gosta de transpor.

ALBERTO: É, eu não tenho aqui uma coisa inédita dele, não tem.

SAMUEL: Eu queria voltar ao assunto, em relação à questão da palavra que é citada em relação a ele, de ser autodidata. Eu queria esclarecer um pouco isso. É porque nos livros, poucos que são, sempre se diz que ele estudou, ele procurou conhecimento na área de orquestração, de composição, na área de piano, na área de violino e tal. Então ele teve uma formação com a pessoa, né? É geralmente o autodidata é a pessoa que não teve acesso ao ensino de forma alguma. Mas então, eu queria que você explicasse um pouco porque que é usado o “autodidata” no caso do Hekel.

ALBERTO: Quando ele chegou no Henrique Oswald, que era o professor de piano dele. Que ele tomou acho que uns oito meses de aula com o Henrique Oswald. Ele... e mostrou essa orquestração das canções pro Henrique. Perguntou [Oswald perguntou] a ele: mas aonde é que você estudou isso? Ele [Hekel] disse: eu não estudei. Eu achei que era assim, escrevi assim. [trecho indecifrável]. [Oswald] É isso aqui é, isso mesmo, eu não vou mudar uma vírgula nisso aqui. Foi aí que ele disse [Oswald] você tem que seguir no caminho sinfônico, que é o teu caminho. Cê vai passar essa fase popular, é natural isso em você, e porque tá aqui no trabalho

que você tá me mostrando. Agora, acho que você tem que tomar uma orientação com o Otaviano na Escola Nacional de Música. E papai veio pra falar com o Otaviano e teve alguma orientação de... não é uma sinfonia, não é um poema sinfônico, não é um concerto. E papai ouvia, isso eu me lembro, eu era jovem nessa época, eu era garoto, oito, sete, seis anos de idade. Eu ouvia, lá em casa só se ouvia música sinfônica o dia inteiro: Rachmaninov, Ravel. Isso rodava o dia inteiro, desde a hora que ele levantava... a gente tinha um aparelho de alta fidelidade [palavra indecifrável]. Explicação do tipo de aparelho de som que Hekel tinha em casa] naquela época. Diversos auto-falantes dentro do apartamento. Então aquilo soava o dia inteiro. Wagner. Então ele instintivamente, ele era aquilo, é aquele negócio que eu te falei da superação. Eu acho que ele foi achando... que ele nunca renegou o trabalho que fez nas canções, mesmo as mais simples pra teatro de revista, lá pra traz. As mais simples, as mais... ele disse: isso simplesmente foi uma fase em minha vida. Que ficou lá atrás. E vai ficar porque... eu passei por ela. Então quando eu digo autodidata, por exemplo, ele não fez uma escola de composição. Ele aliás... eu vou te contar uma história. Eu vou te contar, que eu tô te dando essa entrevista, eu vou falar, eu nunca conversei isso com ninguém não [trecho indecifrável]. Ele e o Villa-Lobos riam muito do pessoal da Escola Nacional de Música, ou seja, dos compositores. Um cara que cursava nove anos, estudava contraponto, estudava composição. Quando falavam pro papai: você precisa estudar composição ele dava risada porque ele não sabia como é que o sujeito estuda composição. Então, vamo lá, bota pra tocar. Aí toca, não é nada. E disse: pô, mas, ficou nove anos pra escrever isso? Então ele e o Villa-Lobos riam muito dessa situação toda porque eles estavam... só tinham inimigo. Vou te dizer os caras que não gostam do Hekel: Marlos Nobre, não gosta. Edino Krieger, não gosta. Pode dizer pra eles lá.

SAMUEL: Eu não tenho contato com eles não...

ALBERTO: São pouquíssimos... Sabe quem gostava muito do Hekel, vivia na minha casa? Eleazar de Carvalho. Vou te contar uma do Eleazar que poucas pessoas sabem como ele memorizava partitura. [Trecho indecifrável]... Eleazar, Villa-Lobos, porque conviviam muito juntos. Papai tocava música do Villa-Lobos no Ginástico português. Villa-Lobos chamava papai: vamo lá ô Hekel, eu quero te ensinar a jogar sinuca. Papai: [palavra indecifrável] eu não sei jogar isso. Mestre, papai chamava Villa-Lobos de Mestre. Villa-Lobos... e eu tava lá e eu tava com idade de doze anos e mamãe sempre me dizia isso. “Villa-Lobos fica brincando com seu pai, que

quer que seu pai escreva como ele escreve. Que acha que seu pai tem uma... muitas idéias e precisa passar essas idéias pro papel”. Então Villa-Lobos dizia pra ele: Hekel você tem que fazer como eu faço, eu sento nove horas da manhã, que nem escritório... começo a trabalhar. Depois do ensaio, levanto, vou almoçar, depois volto, trabalho, às vezes vou jogar uma sinuca no Ginástico, que ele morava ali perto do Ginástico. E volto e continuo fazendo a mesma coisa. [Hekel falando] Mestre eu não tenho a capacidade que o senhor tem... [Villa-Lobos falando] É, não é questão de capacidade não, é questão de disciplina que você não tem. [Alberto] E o papai só tem um concerto pra piano e orquestra, Villa-Lobos tem cinco. O Villa-Lobos, disse ele: acabei de escrever um concerto, Hekel. Papai teve o concerto pra piano e orquestra dele gravado pela sinfônica de Londres com a Felícia Blumenthal de solista. Foi em 52. E o papai disse a ele, ó, Villa, gravaram lá o meu concerto. [Villa-Lobos] É... tem que gravar!... E a Felícia Blumenthal, tinha um marido muito rico chamado Mark Winslet, um empreendedor. Que encomendou a Villa-Lobos um concerto especial pra Felícia. Que é o quinto concerto. Ele [Villa-Lobos] disse: Hekel, você não sabe, eu tava com um concerto quase pronto, mas tava precisando acabar o concerto, tava indo pra Nova York, o Mark estava lá, ia me pagar, e eu não estava com o concerto pronto, acabei o concerto no avião. Papai dizia pra ele: mas Mestre, como é que cê acaba o concerto no avião? Acabou o com certo no avião. Então, o pessoal da escola aqui tinha horror ao Villa. Só que chegou a um ponto que não teve mais o que fazer. Porque não adianta, cê contestar o Villa-Lobos com o quê? Pra papai Villa-Lobos era o maior músico do século. Era muito melhor que Stravinsky e etc. E essa coisa do autodidata vem exatamente por isso, quer dizer, ele teve ali uma orientação com o Otaviano... que se você pegar seis não é nada. Você que é uma pessoa de música sabe. Se você pegar seis meses de uma orientação, uma vez por semana, quando ele ia lá em casa. Papai não ia todo dia, não tinha aula diária. Ele ia lá em casa com o Otaviano. Papai ia na Escola Nacional de Música uma vez por semana, iam almoçar juntos. Essa é a orientação, não é uma orientação de sentar pra estudar. Tanto é que papai regia, não é que papai regeu... Papai tinha um livro do Hermann Scherchen, que é o... não sei se você conhece esse livro de regência lá, é mais ou menos bíblia aí dos regentes. E quando papai deu um concerto aqui, regeu a Guiomar Novais no Rio, regeu o concerto para piano e orquestra, a primeira parte do programa. Foi o Scherzo do *André de Leão*, parte sinfônica, a seguir foi a Guiomar Novais tocando o concerto pra piano e orquestra e a segunda parte do concerto foram as canções com orquestra sinfônica e coro. E papai distribuiu no coro uma... luva brilhante... de

cores diferentes, pros tenores uma cor, pros baixos outra, né. Fez uma coisa no coro que plasticamente ficou muito interessante. E tava na platéia o Eugen Szenkar. Eugen Szenkar foi o primeiro regente da Sinfônica Brasileira. Esse concerto que o papai deu foi em 42, a sinfônica foi fundada em 40. O Szenkar foi ao camarim com o Villa-Lobos – isso tá em arquivo de jornal, viu? – e perguntou ao Hekel: com quem que você aprendeu a reger? Com quem que você tomou aulas de regência, porque você tá muito bem, e tal, às vezes algum detalhe ou outro mas, inclusive plasticamente, você não é nenhum bailarino, você é uma coisa discreta, contida, e tira da orquestra aquilo que é importante tirar. Papai disse: eu nunca aprendi a reger. E ele ficou meio assim, porque ele veio de fora do Brasil, com uma escola européia extremamente rígida. Então o sujeito nunca aprendeu a reger, como é que rege uma orquestra? Lá não existe... E o Villa-Lobos dava risada. [Villa-Lobos falando] Ah, esse é o Hekel. Nunca aprendeu a reger e regia. Regeu todas as obras dele. Então isso que eu falo pra você do autodidata. Ele é um autodidata mesmo, quer dizer, o que ele teve aí foi um aconselhamento, vamos dizer assim. Dentro daquilo que ele sempre se propôs a escrever, que é completamente diferente da escrita do Villa. Papai é um neo-romântico e o Villa-Lobos foi um compositor moderno. Mas escrevia aquilo que ele sentia. Ele dizia: eu não vou escrever pra agradar ninguém, eu vou escrever primeiro as coisas que eu sinto, se for do agrado, muito bem, se não for... Detestava qualquer coisa que fosse dodecafonismo, qualquer coisa que fosse nesse sentido, ele achava que isso não tinha sentimento, não tinha nada.

SAMUEL: Queria voltar ainda na questão do estudo. É que a professora que vai me acompanhar (ao piano), o nome dela é Heloísa Barra. Ela ficou muito curiosa, porque ela gostou muito, nas gravações, a qualidade musical no acompanhamento do Hekel. E ela queria saber se poderia existir alguma relação disso aí com a convivência com o Souza Lima.

ALBERTO: Não, isso é anterior. Foi bem anterior ao Souza Lima aparecer na vida de papai. Souza Lima aparece na vida de papai em 39 pra 40, e toda essa fase de canções de papai é bem anterior a isso.

SAMUEL: Então a habilidade pianística dele nesse caso foi uma formação sempre sozinho?

ALBERTO: Tem nada que ver... Sozinho. Depois em mil novecentos e vinte e pouco, ele teve aulas com o Henrique Oswald e... coisa de cinco, seis meses de aula e parou também. Souza

Lima entra depois como solista do concerto dele. Quer dizer, a relação dele com Souza Lima é de solista pra... só isso.

SAMUEL: Eu estive no Instituto Moreira Salles em São Paulo, e lá existe o acervo, que eu acho que o José Ramos Tinhorão deixou o acervo pra ser guardado lá. Nesse acervo há um livro que pertenceu a Hekel, supostamente, né? O senhor tem conhecimento desse livro? Sabe como o Tinhorão recebeu esse livro? Ele na verdade é um livro de recortes de jornal.

ALBERTO: Não foi o Tinhorão que recebeu. Esse livro fui eu que cedi ao Instituto Moreira Salles. Esse livro não tem nada a ver com o José Ramos Tinhorão. [trecho irreconhecível. Alberto explica que o livro foi entregue no Rio a alguém do Instituto Moreira Salles]... e eu entreguei mediante uma cópia “xerox” de tudo isso pra que isso fosse pra lá, fosse digitalizado, toda matéria que existe, passar pra CD.

[voz de mulher chama Hekel dizendo: Alberto! É Carlos Eduardo. Alberto responde: já vou falar com ele].

[Alberto sai da sala]

[Alberto volta à sala após uns minutos]

ALBERTO: Desculpe.

SAMUEL: Tudo bem. Então quem tinha esse cuidado de ler as críticas, fazer os recortes de jornal?...

ALBERTO: Mamãe.

SAMUEL: Era sua mãe que fazia então?

ALBERTO: Era. Começou a fazer esse livro em 1937. Se você olhar no início, tem uma dedicatória dele pra ela, dela pra ele.

SAMUEL: Então aquela letra é da sua mãe, lá no início?

ALBERTO: É.

SAMUEL: Mas então, eu tô querendo entender o seguinte, se seu pai tinha esse cuidado de saber como tava indo a crítica em relação à obra, se ele tinha essa preocupação, lógico, depois de mostrar, né?

ALBERTO: Não, ele não tinha muita preocupação com a crítica, mamãe é que gostava de colar, fazer esse livro de recortes sobre a vida dele. Papai, pra você ter uma idéia, pra partir pra essa área sinfônica, essa gravação que ele fez pra divulgar o trabalho dele, porque era o Hekel das canções pro Hekel sinfônico. Ele vendeu uma casa, isso aí tá nesse livro, logo no início. Ele vendeu uma casa aqui no alto da Gávea pra pagar essa gravação. Por quê? Porque ele gravava muito na RCA-VICTOR acompanhando cantores, etc., músicas dele só; [ele] nunca acompanhou música de outra pessoa que não fosse as músicas dele. E ele foi ao diretor da RCA-VICTOR com esse projeto de gravar o “André de Leão”. E mostrou e disse: olha, eu tô mudando, esse é meu primeiro trabalho sinfônico, uma coisa que eu queria fazer com a RCA. E... isso aqui é uma coisa que você pode fazer assim, eu vou trazer essa contribuição do Osvaldo Goeldi. É sobre um poema de um poeta paulista, Cassiano Ricardo. [trecho indecifrável]... tava no exterior. A RCA não quis saber dele. Ele disse: não quer? Então eu vou fazer sozinho. Vendeu a casa, foi morar num apartamento alugado pequeno em Ipanema.

SAMUEL: Ele morava mesmo nessa casa?

ALBERTO: Morava na casa. Aquela foto que tem lá é da casa. Depois tem lá na frente do livro, você vai encontrar uma reportagem feita pelo... por um jornal da Argentina, tem até umas caricaturas dele feita pelo Guevara, que era um grande caricaturista argentino. Lá, inclusive com fotografia de minha mãe, é uma reportagem de jornal. Como uma vista assim por cima da Gávea. Você vê até a lagoa aqui em baixo, e tal. Ele vendeu essa casa e gravou. E o mais interessante, quando ele termina o concerto com Guiomar Novaes, de reger a Guiomar Novaes num teatro em São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo, no camarim, tem uma pessoa, que mostra a ele o seguinte: essa pessoa tinha comprado dele esses álbuns do “André de Leão” e tinha remetido pra uma casa de disco em Chicago. Depois houve um segundo pedido. Papai nunca soube disso, achava que tava comprando pra vender pra Chicago e Nova York, o sujeito mandou... e veio de lá um pedido de uma quantidade enorme. Papai disse: puxa, mas eu não tô mais editando. Ele disse: me dá essa carta aqui. E foram, voltou na RCA-VICTOR. [Hekel falando] Olha aqui, tá vendo aqui? Você não quis gravar, olha o quê que tá acontecendo lá na tua terra, não é na minha

não. Esse foi o caso. Então esse livro, ele espelha... Nesse livro você vai encontrar tudo que eu te falei da Marian Anderson. E eu fiz, porque eu gostaria que isso fosse digitalizado e colocado na internet. Foi por isso que eu fiz com o Instituto mas, pelo jeito, eles até agora não fizeram a digitalização disso aí.

SAMUEL: É, acho que do livro ainda não... Eu queria te fazer uma pergunta em relação a um detalhe sobre o que aparece na literatura. Aparece em enciclopédias livros e fala o seguinte: o movimento nacionalista, e principalmente a Semana de Arte Moderna de 22, é indicado na literatura atual como sendo uma importante influência na linha de composição de Hekel. Isso é verdade, ou se o senhor poderia comentar alguma coisa a respeito?

ALBERTO: Eu acho que não tem nada que... a influência não houve simplesmente pelo seguinte: porque em 1922 – papai era 11 anos mais moço que Villa-Lobos – e em 1922 ele tava ainda na fase das canções. E ele só foi começar a fazer alguma coisa quando ele faz as orquestrações dessa canção [sic] e mostra pro Henrique Oswald, isso é em 1933. Quer dizer, 11 anos depois é que ele foi fazer alguma coisa, que ele começa a dar o primeiro passo, e logo em seguida ele faz o poema sinfônico e grava em 36 – começou a escrever em 34. Então não teve muito significado na obra dele esse movimento da arte moderna de 22. E... ele era amigo do Menotti Del Picchia, muito amigo do Menotti Del Picchia, muito amigo mesmo. [Então] não teve... poderia dizer que foi, mas a obra dele, eu achava que, não tinha nada a ver... [com a Semana de 22].

SAMUEL: Voltando aqui um pouco na relação do que aparece escrito na obra do Mário... e em relação ao Mário, só pra deixar claro... Outro detalhe que chama a atenção no estudo das canções, no caso do Hekel, é que seu conteúdo tem muito que ver com os escritos de Mário de Andrade, aquilo que ele escreveu. Coisas encontradas no Ensaio sobre música brasileira e no livro Aspectos da música brasileira. Eu queria que você falasse sobre essa peculiaridade.

ALBERTO: Quando que foi publicado esse livro?

SAMUEL: O livro? Acho que o Ensaio foi no final da década de 20, por volta de 28, mas eu não tenho certeza aqui.

ALBERTO: Papai nessa época já tinha escrito grande parte das canções dele.

SAMUEL: Pois é...

ALBERTO: Então, eu vejo o seguinte, o Mário – e o outro foi escrito depois, né? [o Aspectos da música brasileira]... O que eu vejo é o seguinte: papai não escreveu por uma influência do Mário. Papai escreveu porque ele... tem que escrever. Quando Mário faz um estudo do que existe, que ele pega vários compositores, Tupinambá e vai por aí a fora, ele pega o Hekel. Claro que ele pega o Hekel. É impossível não conhecer as coisas do Hekel na época, que era o que fazia mais sucesso, era o Hekel. E ele não cita o Hekel. Você não pode ver uma citação do Hekel por causa disso, porque o Hekel nessa época... primeiro porque o Hekel tava escrevendo, segundo porque ele..., pelo que eu disse, o Hekel não foi a ele, apesar de ele ter feito sugestões através desse amigo comum, de coisas que o Hekel usava no poema sinfônico. Eu acredito, isso é uma opinião, porque eu li a obra do Mário toda, conhecia a música do meu pai, conhecia o amigo deles comum, que era o Paulo Mendes de Almeida. E eu acredito que o Mário talvez... o Mário encontrou no Hekel aquilo que ele idealizava como a síntese da música brasileira. E por essa desfeita, entre aspas, porque ele se colocava mais ou menos numa posição que todo mundo ia a ele, como é que o Hekel não foi a ele? Entendeu? Eu acho que ele ficou magoado com essa história a ponto de... simplesmente ignorar, é o que ele poderia ter feito. Porque ele não poderia falar contra. Porque... eu já te expliquei porque. E se ele falasse contra ia contra tudo o que ele tinha escrito. Então ele simplesmente, ele bota... porque que ele nunca falou do Hekel? É uma pergunta que eu te faço. Porque que ele nunca falou do Hekel? Não conhecia? Claro que conhecia, e conhecia muito. Te digo que ele conhecia muito. O Paulo Mendes disse a papai: o Mário conhece a tua obra. Então... e talvez... e você o seguinte, [ele] é um compositor sinfônico [trecho indecifrável]... eu também não conheço. E em São Paulo, foi um grande problema naquela época. Que tinha uma escola de música paulista que promovia bolsas de estudo às pessoas de São Paulo. Então, não podia pegar um Hekel alagoano ou carioca... por isso é que foi o Mignone, que nessa época tava em São Paulo, foi o Guarnieri principalmente, foram lá pra fora. Papai achava que você escrevendo música sinfônica você não tinha que sair do Brasil.

SAMUEL: Então, ele realmente não saiu, isso é verdade mesmo?

ALBERTO: Nunca saiu, nunca saiu. Todas as bolsas que ele recebeu, quer dizer, que o governo deu a ele, e que ele poderia ter utilizado... se ele quisesse ir lá pra fora, ele podia ter ido, aliás, amicíssimo do Getúlio, ele pediu pra [palavra indecifrável] só pelo Brasil.

SAMUEL: A linha de reflexão que vai permear o trabalho... nós já estamos acabando....

ALBERTO: Não, tudo bem...

SAMUEL: É uma linha teórica derivada da história que diz respeito à questão do hibridismo cultural que trata da questão das misturas. Isso é uma coisa muito interessante na produção do Hekel, porque ele trabalha com uma naturalidade muito grande aquilo que tem na tradição popular. Mas ele conseguiu traduzir isso muito bem num meio que é de herança erudita, então ele traduz isso na canção, ou na canção urbana. Então existe essa mistura, mas uma mistura muito natural... [Alberto intervém].

ALBERTO: Simbiose.

SAMUEL: É.

ALBERTO: Eu acho o seguinte. É aquilo que eu te falei no princípio, quer dizer... ele [Hekel] nasceu em Alagoas. Dizem que ele nasceu em uma cidade chamada Satuba. Ele nunca nasceu em Satuba, ele nasceu em Maceió. É... o nome dele de batismo chama-se Leopoldo Haëckel [ele soletrou esse nome] Tavares da Costa. Meu avô era João Tavares da Costa. Minha avó era Eliza Cardoso Tavares, baiana. Ele [Hekel] tira o Leopoldo, do Haëckel ele tira o 'a' e tira o trema do 'e' e passa a ser Hekel... Tavares... e tira o 'da Costa' no final. ...Não sei se... é um dado curioso só... papai nasceu, quando ele nasceu na hora que ele nasceu, o dia que ele nasceu, no mesmo momento morria o Carlos Gomes. Imediatamente na hora que ele nasceu, no dia que ele nasceu etc., no ano e tal... era feita a independência de Alagoas, do estado de Pernambuco, se não me engano, no mesmo dia. E ele nasceu dentro dessa festividade, que era bumba meu boi, Nau Catarineta, enfim, maracatu. Ele participava das festas criando. Então essa raiz dele, ele absorveu naturalmente, foi uma coisa natural. Ele não foi fazer uma pesquisa folclórica pra saber como é. Ele nasceu dentro dessa história. Quando ele escreve, por exemplo, o segundo movimento do concerto para violino e orquestra, ele escreve um movimento chamado louvação. E... ele [Hekel] me disse: eu via os cegos, e as pessoas às vezes tocando a rabeca, que era um violino rudimentar, feito com as próprias mãos, com cordas, na porta da igreja; era um violino estridente, um som fanhoso, triste. E tocando na porta da igreja e recitando versos, esse era tocado no violão e acompanhado na rabeca, na porta da igreja pedindo esmola. Isso é uma que eu quando criança, cruzei com eles, e ficava ouvindo eles tocarem. Quando ele cresce, ele escreve esse segundo

movimento, escreve a ‘*louvação*’, que é uma coisa perfeita. Você sente o som na porta da igreja, você sente um órgão [trecho indecifrável] no fundo da igreja [trecho indecifrável]... e por aí é feito o concerto, o segundo movimento do concerto com um segundo movimento triste. Então ele nasce com isso, isso vem enraizado dentro dele, e ele externa isso através da música.

SAMUEL: E a última pergunta. Esse ano que passou, na universidade lá em Goiás, teve o Seminário de Pesquisa em Música. Nesse seminário, eu apresentei um artigo pequeno em relação à crítica, utilizando como base o livro que foi depositado lá no Instituto Moreira Salles. Um professor da USP chamado Diósnio Machado Neto, que é um musicólogo da USP, ele me fez a seguinte pergunta que eu não sabia responder: se por um acaso Hekel teve algum contato com Pixinguinha? Para ele era uma pergunta muito curiosa.

ALBERTO: Não. Não teve nenhum contato com Pixinguinha. Talvez por falta de oportunidade ou interesse ou enfim... esse é um seguimento que ele não... O Pixinguinha era muito ligado ao samba, ao choro e o papai não foi. O que dizem que ele escreveu foi “*Favela*” que parecia um samba. Ele [Hekel] disse isso nunca foi samba, isso é uma canção, inclusive tem erros. Você conhece a partitura dessa canção?

SAMUEL: Sim.

ALBERTO: ‘*a Favela oi*’... O ‘*oi*’ não tem. E todo mundo gravou com esse negócio do ‘*oi*’; a Maysa, enfim... Depois passou a ter até nas partituras, ele não sabe nem como, que o original não tinha ‘*oi*’. Enfim, então ele nunca foi por esse lado do samba do choro. Não era muito por aí, quer dizer... enquanto o Villa-Lobos foi muito em cima do choro da coisa do Rio de Janeiro, papai foi muito mais abrangente na parte de norte e nordeste. Praticamente tudo dele você vê que... o [concerto] pra piano e orquestra é modinha, ponteio e maracatu. O [concerto] violino e orquestra tem o ‘*louvação*’ o ponteio, quer dizer... ele nunca se preocupou em escrever uma série como Camargo Guarnieri fez com ‘*Ponteio*’ pra piano. Porque ele não pesquisou o ponteio, o ponteio tava com ele, o ponteadado de viola sempre existiu aonde ele viveu; então aquilo nasceu com ele. Ele tem um filme muito interessante de dez minutos chamado ‘*Ponteio*’. Esse filme foi feito em 1941. Por ele, pelo Humberto Mauro, que é um dos grandes que iniciou o cinema no Brasil, patrocinado pelo Roquette Pinto, que era muito amigo do papai, em que papai aparece no nordeste, aquela plantação de cana, os dois sentados numa rede vendo um ponteadado de viola. E aí

aparece ele escrevendo... ele aparece então... muito interessante o que o Humberto Mauro fez, o Mauro corta na diagonal e põe Souza Lima no piano tocando ponteio e põe um ponteado de viola, feito por um violeiro do nordeste, apenas pra mostrar... o ponteado de viola não é a melodia do ponteio no piano, é apenas pra mostrar a característica do ponteio como é e como ele utilizou esse sentido do ponteio na obra, não na melodia... o ponteado de viola, tá aqui o ponteado do piano. Então ele mostra isso, aparece ele regendo. É uma coisa que espero recuperar isso, porque foi feito dentro da Escola Nacional de Música com orquestra sinfônica [trecho indecifrável]. Então é isso, ele vem nisso. Então ele não foi... ele nunca fez pesquisa de folclore, ‘vou pesquisar isso ou vou pesquisar aquilo’, não. Ele viajava porque ele adorava viajar, ia muito ao norte e nordeste. Ele viveu e absorveu isso instintivamente, naturalmente.

SAMUEL: Pra terminar. Eu estou curioso em relação a detalhes que, por acaso, eu não perguntei, mas que o senhor gostaria que ficasse registrado.

ALBERTO: Olha, eu vou te dizer uma coisa: papai nasceu, meu avô era um homem de grandes posses... Papai chegou em 1918 no Rio de Janeiro, pra você ter uma idéia, 17-18, garoto, rapaz, veio em dois carros, ele tinha. Pode-se dizer que era um jovem muito rico. Ele morreu sem ter absolutamente nada de dinheiro. Nós estávamos num apartamento alugado de dois quartos. Ele recebeu dois convites na vida dele importantes, que eu sei porque houve uma crise na minha casa em função dos convites. A gente vivia muito apertado de dinheiro e de acordo com o que ele... do trabalho dele. Minha mãe foi trabalhar como jornalista. Minha mãe foi trabalhar na embaixada na... no Itamaraty no Rio, no departamento cultural do Itamaraty pra ajudar [trecho indecifrável]... nós estudávamos eu e meu irmão... papai recebeu dois convites. O primeiro deles foi do Disney, Walt Disney. Walt Disney pediu, nessa época o Rio era a capital, a embaixada dos Estados Unidos era aqui, então o embaixador ligou pra ele e disse: Olha, Hekel, estou recebendo um pedido dos Estados Unidos pra encaminhar a você. Vou apresentar a você um diretor da Disney, que o Disney, Walt Disney, ouviu o seu concerto. Ouviu antes o ‘*Sapo dourado*’, o ‘*Sapo dourado*’ teve antes uma edição em 78 rotações em 1934. Ouviu o ‘*Sapo dourado*’, ouviu o ‘*André de Leão*’ que você escreveu. Recebeu um álbum em inglês. E esse [palavra indecifrável]... é porque eu vim aqui no Rio conversar com você porque quer fazer um convite a você. E esse diretor do Disney veio e foi à minha casa com o embaixador americano. Levou uma carta do Walt Disney, que, em síntese, era o seguinte: o Disney convidava papai pra ir pra os

Estados Unidos com a família pra trabalhar nos estúdios da Disney com ele [Walt Disney]. Naturalmente que ele tinha um projeto pra desenvolver lá, que eu não sei qual era. E papai não aceitou esse convite porque ele achava que... em primeiro, ele queria a liberdade dele... [trecho indecifrável. Por alto é uma justificativa de Hekel que opta pela liberdade de expressão mesmo que o salário da Disney viesse resolver seu problema financeiro]... mesmo que esse salário resolvesse o problema da família. Ou seja, nós íamos ter escola nos Estados Unidos. Uma vida de classe média americana muito boa. Ele preferiu isso e criou um problema com a minha mãe. Minha mãe queria que ele aceitasse esse convite do Disney. E ele relutou e não aceitou. Esse foi o primeiro. O segundo foi do Governo da Rússia. A irmã de minha mãe Maria da Graça Dutra era, na época, antes da revolução de 64, claro, ela era muito influente dentro do partido. E o conservatório de Moscou mandou pedir todas... a obra de papai, desde as canções 'Funeral', 'Banzo, etc.'... as obras sinfônicas dele. Isso enviado pro Conservatório. Papai mandou isso porque ele mandaria pra qualquer lugar, porque seria uma alegria pra ele. E veio de lá depois, através da minha tia, um convite pra ir à Rússia, e pra que ficasse na Rússia. E minha tia incentivou isso demais nele. Então tinha aquela história dum caso: eu [Hekel] vou, vou ficar lá e vou ter que compor de acordo com ele, eu não quero, não vou sair daqui. Não foi. Seria uma mudança talvez muito mais radical do que ir pros Estados Unidos. A língua diferente, ia ser complicado pra ele. Ele falava inglês razoável, mas não falava Russo. Então ele não queria ir pra lá... E ele era uma pessoa que, ele era muito político. As pessoas que iam na minha casa. Ele era amigo do Juscelino. Ele era amigo do [nome indecifrável]. Ele era amigo do Jango. Então ele não tinha negócio de ser comunista... E ele se queixava um pouco. Se eu [Hekel] fosse pertencer ao partido comunista, talvez eu tivesse hoje a situação que tem o Cláudio Santoro, que recebe do partido, tem todas essas homenagens, eu não recebo nada, eu luto aqui, mas em compensação eu não me entrego. O que sou ou que eu vou ser, não tem essa coisa do dinheiro comigo. E não vou vender minha ideologia, que é a ideologia da liberdade em primeiro lugar, total, em função de alguma coisa. Então isso é uma coisa que, hoje na vida do Hekel, poucas pessoas sabem. Eu depois ajudei muito a minha mãe depois que ele morreu. Minha mãe foi trabalhar na embaixada da Itália, ela falava cinco línguas, inclusive o italiano. Reformou toda a biblioteca da embaixada, do palácio que tava construindo em Roma. Depois, na parte do Brasil, na Bienal de Veneza, fez a organização das obras. Minha mãe colaborou no Itamaraty, criando dentro do Itamaraty um negócio chamado Boletim Cultural. Que era tudo o que se passava no movimento cultural no

Brasil era mandado para os nossos embaixadores pra saber o que tava ocorrendo aqui e poderem divulgar isso no exterior, que até então isso não existia o que hoje tem no Itamaraty. Ela era muito parceira dele [Hekel], escrevia com ele, era companheira dele, pra todas as horas. Morreram.... Mãe.... eu sei porque na hora da morte do meu pai quem tava ao lado da cama era eu. Minha mãe tava na sala. Mas, sempre parceira, junto dele o tempo inteiro, apoiando ele mesmo que tivesse discussões, mas ele tinha a palavra final, porque ela tinha uma grande admiração por ele. Então é isso Samuel.

ANEXO B

Imagem de Partitura

Casa de Caboclo. Partitura em papel jornal pertencente ao acervo do Instituto Moreira Salles.

Casa de Cabôco

Musica de
EDEL TAVARES
Palavras de
LUIZ PEIXOTO

Vancê tá vendo essa casinha
Simplezinha,
Toda branca de sapê?
Diz que ella veve no abandono,
Não tem dono,
E se tem ninguem não vê.

Uma roseira cobre a banda
Da varanda.
E num pé de cambucá,
Quando o dia se alevanta,
Virge-Santa
Fica assim de sabiá.

Deixa fallá toda essa gente
Mardizente.
Bem que tem um moradô.
Sabe quem mora dentro della?
Zê-Gazella,
O maiô dos cantadô.

Quando Gazella viu Sia Rita
Tão bonita,
Poz as mão no curação.
Ella pegou, não disse nada,
Deu risada
Pondo os oinho no chão.

E se casaram,
Que agonia!
Quando em ei
Zê-Gazella viu
Munto afflictu
Tava lá Mané

Tem duas cru
Bem na estra
E escrevero p
"Numa casa
Um é pouco,
Tres é demais

Mais um dia,
isa elle vortô
i Sia Rita,
i,
Sinhô.

z entrelaçada
da.
or detraz:
de cabôco
dois é bão
!"

The musical score is written on aged, yellowed paper with a torn right edge. It consists of eight systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is a grand staff with treble and bass clefs. The third system has a treble clef. The fourth system is a grand staff. The fifth system has a treble clef and includes a handwritten annotation 'Para tirar a música' above the staff. The sixth system is a grand staff. The seventh system has a treble clef. The eighth system is a grand staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.