

FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

BACHARELADO EM MÚSICA

FRANCCISCO PEDRO DIMAS DE SOUZA FIDALGO

**ANÁLISE DA MÚSICA BEBÊ, DE HERMETO PASCOAL, E SEU CONTEXTO  
HISTÓRICO.**

SÃO PAULO – SP

2018

FRANCCISCO PEDRO DIMAS DE SOUZA FIDALGO

**ANÁLISE DA MÚSICA BEBÊ, DE HERMETO PASCOAL, E SEU CONTEXTO  
HISTÓRICO.**

Monografia apresentada ao Programa de Bacharelado em  
Música da Faculdade Souza Lima de São Paulo, como  
parte dos requisitos necessários à obtenção do diploma de  
Bacharel em Música

Orientador: Guilherme Ribeiro

SÃO PAULO – SP

2018

## TERMO DE APROVAÇÃO

FRANCCISCO PEDRO DIMAS DE SOUZA FIDALGO

PESQUISA DE ESTILÍSTICA E LINGUAGEM MÚSICAL ATRAVÉS DA ANÁLISE DA  
MÚSICA “BEBÊ” DE HERMETO PASCOAL E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Monografia aprovada como requisito para obtenção de diploma de Bacharel em Música pela Faculdade Souza Lima de São Paulo. Faculdade Souza Lima, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Guilherme Ribeiro  
Orientador

---

Prof. Douglas Fonseca

---

Prof. Rodrigo Lopes de Castro

São Paulo, 13 de dezembro de 2018.

Dedico este trabalho a Hermeto Pascoal e à linda mensagem de amor que emana de sua música.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os meus professores, a todo o pessoal da Faculdade Souza Lima, meus amigos e em especial ao Roberto Menescal que muito gentilmente me apresentou a faculdade e minha família, claro. Um muito obrigado especial a meu avô Pedro Paulo, meu avô Wilson Fidalgo, minha tia Maria Augusta e meu pai que tornaram possível minha chegada até aqui.

## **SUMÁRIO**

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>2 A FORMAÇÃO MUSICAL DE HERMETO</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1 A música da natureza</b> .....	<b>8</b>
<b>2.2 Somos uma mistura</b> .....	<b>10</b>
<b>2.3 O contato com a música (da infância até 'bebê')</b> .....	<b>12</b>
<b>2.4 A onda de sucesso</b> .....	<b>15</b>
<b>3 UMA ANÁLISE DE “BEBÊ”</b> .....	<b>17</b>
<b>3.1 Ritmo</b> .....	<b>17</b>
<b>3.2 Harmonia</b> .....	<b>19</b>
<b>3.3 Melodia</b> .....	<b>21</b>
<b>3.4 Forma</b> .....	<b>22</b>
<b>3.5 Orquestração</b> .....	<b>23</b>
<b>3.6 Outros Aspectos</b> .....	<b>25</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>25</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>27</b>
<b>ANEXOS – Partituras</b> .....	<b>29</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Há um consenso entre músicos que performam na cena da música instrumental brasileira em classificar como baião a música *Bebê* de Hermeto Pascoal. Partindo desta premissa, pretende-se com esta pesquisa, apontar possíveis elementos presentes na música "Bebê" que extrapolam o âmbito daquilo que até o início da década de 70, momento de seu registro fonográfico, entendia-se por baião, estilo amplamente difundido no Brasil a partir do final da década de 40 e início dos anos 50, através da música de Luiz Gonzaga.

Sendo assim, acredita-se que ao investigar mais atentamente aspectos tais como forma, andamento, instrumentação, padrões melódicos-rítmicos-harmônicos, texturas e arranjo, podem evidenciar-se particularidades presentes em *Bebê* que a coloquem em um plano distinto daquelas canções que se consolidaram através dos anos, afirmando e reafirmando o estilo hoje conhecido e consagrado como baião.

O trabalho do pesquisador Almir Cortes (2014), que analisou e isolou elementos musicais recorrentes em 15 composições de Luiz Gonzaga, servirá como referência no estabelecimento de uma análise comparativa entre tais elementos e aqueles que forem encontrados em *Bebê*.

Tudo isso implica a necessidade aprofundar a investigação sobre as influências que agem sobre Hermeto Pascoal. Trata-se de algo mais profundo do que simplesmente referências musicais. Aqui é proposto um mergulho em sua vida a fim de trazer à tona aquilo que possivelmente influenciou a música que será analisada.

Para um melhor embasamento da análise, o trabalho começa pontuando as raízes musicais de Hermeto até o contexto da gravação da música. Então, serão analisadas duas versões da mesma: (i) a versão do disco "Natural Feelings" de Airto Moreira (1970), gravada por Airto Moreira na percussão e voz, Hermeto Pascoal no piano, órgão, cravo e flauta, Sivuca no violão, Flora Purin nos Vocais e Ron Carter no baixo; (ii) e aquela do disco "A música livre de Hermeto Pascoal" de 1973. Arranjado e mixado por Hermeto Pascoal, o disco conta com o próprio tocando piano, flauta, sax soprano e tenor, sapho, voz e percussão, além de sons sampleados de porco, gansos, perus, galinhas, patos e coelhos. Mazinho no sax alto e tenor, Hamleto na flauta e sax tenor, Bola no sax tenor e flauta, Nenê na bateria e piano, Alberto no contrabaixo, Anunciação na percussão e bateria e em uma das faixas todos tocam garrafas (informações disponíveis na contracapa do disco).

A música Bebê é conhecida como um dos clássicos do compositor. Ela consagra-se por permanecer no repertório de Hermeto até hoje e por ter sido reinterpretada por artistas como o pianista André Marques no disco *Viva Hermeto* (2015), Heraldo do Monte no disco *Heraldo do Monte* (1980), o sanfoneiro Richard Galliano no disco *A French Touch*, Hamilton de Holanda e André Mehmari, no disco *Gismontipascoal*, Grupo *Três de Paus* no programa *Brazilian Jazz Sessions* e outros. Também já foi rearranjada e regravada pelo próprio Hermeto Pascoal como podemos encontrar nos álbuns: *Natural Feelings* (1970) de Airto Moreira, *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (1973) e *Por diferentes Caminhos: Piano Acústico* (1988). Hermeto Pascoal é reconhecido internacionalmente (há décadas) como um gênio da música por muitos dos principais e mais conceituados músicos do mundo - Miles Davis, Gill Evans e Ron Carter por exemplo (Cabral apud PASCOAL, H. *Calendário do Som*, 2000, p. 11). Fica assim demonstrada a importância histórica de Bebê.

## **2 A FORMAÇÃO MUSICAL DE HERMETO**



Hermeto Pascoal nasceu no sítio Olho d'Água em Lagoa da Canoa, que fica no município de Arapiraca, Alagoas em 22 de junho de 1936. Seu pai, Pascoal Jose da Costa (ou Seu Pascoal) tocava fole de oito baixos e o interesse do filho pelo instrumento apareceu ainda cedo à medida que aos 7 anos de idade começou a tocar o fole do pai, que se entusiasmou e prometeu dar a Hermeto seu próprio fole (BAND, 2014). Este capítulo investiga como o contato que Hermeto teve com a música da região e elementos musicais observados na natureza influenciaram na sua formação.

Alguns elementos precisam ser apresentados para um bom entendimento do enredo que compõe o contexto de sua infância. Neste capítulo, traremos à luz 3 aspectos: (i) a influência dos sons da natureza e do dia a dia, que pelo fato de Hermeto ser um autodidata, influenciaram a formação de seu pensamento musical; (ii) os estilos musicais que acompanharam sua formação; e (iii) o entendimento, ainda que superficial, de alguns traços da personalidade e da formação da personalidade do compositor. Traços estes que possivelmente exercem influência no resultado de sua composição.

Por ter nascido em família humilde, albino e com problemas de visão, teve dificuldades em se inserir nos padrões escolares (apud CAMPOS, 2006, p. 91) que não se adaptavam a suas diferenças. Ele próprio relata que também não podia ajudar seu pai na lavoura por ser albino. Portanto, quando seu pai ia trabalhar e o sol estava muito forte, deixava Hermeto esperando embaixo da sombra de uma árvore, sozinho. Esse isolamento, ao longo do tempo, fez com que ele desenvolvesse sua própria forma de se inserir no mundo, se comunicar, brincar, etc. E a forma que ele encontrou foi a música.

## **2.1 A música da natureza**

Uma forte ligação de Hermeto com a natureza pode ser observada não apenas nos títulos de suas músicas (como *Terra Verde*, *Peixinho*, *Casinha no Olho d'Água*, *Nascente*, *Música das nuvens e do chão*, *Batucando nas matas*, *Cordilheira dos Andes*, *Boiada*, *Caminho do Sol*, *Quando as aves se encontram nasce o Som*, *Saudade do Tietê*, *Água Limpa*, etc), mas no seu costume de adicionar sons de animais e objetos a suas gravações, tais como porcos, patos, sapos, coelhos, perus, gansos, galinhas, gritos humanos, garrafas, assovios, bacias, garfos, facas, panelas, apitos, buzinas (ARAÚJO, F., 2010, p. 26) e outros - e suas observações sobre a

natureza também deixam claro que ele tem uma sensibilidade aguçada para perceber, decodificar, entender e se relacionar com o meio ambiente como um todo.

"...quando era pequeno e via minha mãe conversando com suas amigas eu dizia para ela que elas estavam cantando... A fala é o nosso cantar mais natural. Foi aí que desenvolvi o som da aura, primeiro com os locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos. Percebo a melodia da fala, escrevo o tema que é essa melodia e depois faço o arranjo, que é a harmonização e o ritmo. Então, sou apenas o criador da ideia e o arranjador. A melodia pertence a quem falou." (CHENTA, 2018)

"Jovino nos relata que, na infância de Hermeto, este ia para o "monturo" (o ferro-velho) de seu avô ferreiro e, batendo nos diferentes pedaços de ferro, procurava suas notas fundamentais na sanfona, bem como os harmônicos que estas produziam. (Lima Neto apud CAMPOS, 2006, p.82)

"Esta música tem muito a ver com burro, jumento, galo, galinha, porco e todos os animais da terra. Viva as boiadas e seus boiadeiros. [...] Escrevendo esta composição me lembrei muito de quando eu andava pelas matas à cata de som, sempre encontrava. [...] Tenho tudo isso gravado em minha mente. Viva o som, as ideias, as nuvens e as estrelas coloridas. (Hermeto apud CAMPOS, Lúcia, 2006, p.86)

Curioso e atento a tudo, Hermeto foi um autodidata nato. Era capaz não só de aprender a melodia da fala das pessoas, mas imaginar harmonias para envolvê-las. Contemplava as harmonias do "sonzinho das formigas" arrastando grãos de areia, as quais ficava ouvindo (apud ARAÚJO, F., 2010, p. 31) deitado no chão. Mais tarde se lembrou dessa sonoridade dentro do estúdio e o sonzinho "acabou em forró".

Em sua humildade, afirma sobre sua infância: "os animais são meus maiores professores" - citando os passarinhos, as formigas, sapos, porcos, bois e cavalos que o 'ensinaram' através da interação espontânea. Ainda em sua infância, fazia "flautinhas" com "pedaços de carrapateira" e "mamona" e certa vez começou a tocar pros animais, que "se assustaram" em um primeiro momento. Mas após alguns dias de persistência, Hermeto afirma que quando tocava o "primeiro som da flauta, eles vinham e cobriam a árvore" (Hermeto apud ARAÚJO, F., 2010, p. 31).

'Eu mesmo fazia os meus pifes, no mato, de cano de mamona, eu já fazia pra tocar. Já tinha aquilo na cabeça, mas não saía do lado dos zabumbeiros. E os zabumbeiros lá em Lagoa da Canoa, em Alagoas, era normal tocar na porta das igrejas, na feira, em procissão, em bailes também. Então essa era minha infância, até os 14 anos de idade." (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 20)

"Como bem assinala Tato, o experimentalismo em Hermeto está bastante relacionado à espontaneidade e ao prazer. A nosso ver, isso se deve ao fato da exploração sonora estar associada fortemente ao brincar. A música, desde Lagoa da Canoa, sempre foi para Hermeto seu maior brinquedo. Privado das

brincadeiras sob o sol com as outras crianças, Hermeto parece ter canalizado seu ludismo totalmente para as brincadeiras sonoras. Ainda hoje, a busca de Hermeto pelo inusitado é alegre e não tem a seriedade de algumas correntes contemporâneas que racionalizam muito o experimento." (NETO, L., 1999, p. 15)

Com períodos de relativo isolamento social, visão prejudicada e audição privilegiada, Hermeto era um garoto que interagiu com o mundo predominantemente através da audição. E não havendo rádio, como era o caso, ele estaria realmente "isolado" da música do mundo e só tinha os próprios sons da vida e dos bichos pra lhe estimular, salvo em ocasiões festivas nas quais tocavam os músicos da região. Em entrevista à TV Band Bahia (2014), (disponível no [www.youtube.com](http://www.youtube.com) como *Band entrevista Hermeto Pascoal Bloco 01*), relata:

"É uma coisa da natureza mesmo... quando eu saí da minha terra aos 14 anos... foi que a luz elétrica chegou... na Lagoa da Canoa. E eu digo que foi pra minha sorte por que eu desenvolvi muitas coisas no mato, sabe? Tocando com todo tipo de animal... E eu não me achava diferente deles. Eu sentia que a comunicação que tinha... Tanto dos animais, tanto em cima das árvores, quanto dentro do rio, quanto no cercado no pasto, eles olhavam pra mim e me cumprimentavam... Olhavam pra mim, uns balançavam o rabinho, vinham pra beira da cerca... Os peixes vinham e vinham por debaixo d'água, sabe? Através do som, através das coisas que eu fazia no mato e que eu pegava e tocava com eles ... E sentia a sensibilidade de cada um deles." (BAND, 2014)

" Eu sou um cara assim, eu não deixo passar nada. O que vem... eu cato!... É, acho que eles são como as pessoas, cada pessoa tem um timbre diferente. Então cada bicho também tem o seu timbre. ... uma abelha daqui uma abelha lá do Norte, pode ter uma diferença de sotaque...É, o timbre pra mim é o sotaque, é tudo junto, faz parte do timbre... Gravaram [As abelhas] ... e eu me comuniquei com elas, eu toquei junto com elas... E eu fiz ... um arranjo 'em cima' do som das abelhas... São tantas as abelhas que são vários timbres de uma vez só. Então... é só escutar e compor! Tanto que nós gravamos direto. Escutei o som e já fui tocando o harmônico e foi rolando o som."(FARKAS, DOCUMENTÁRIO *Hermeto, Campeão*, 1981.)

## 2.2 Somos uma mistura

Podemos ser levados a pensar que o isolamento ao qual foi submetido Hermeto, o transformaria em uma criança triste, mas as evidências parecem mostrar exatamente o contrário. Isso pode ser atribuído ao apoio que sempre teve dos pais, Seu Pascoal e Dona Divina, que faziam questão de incentivar, defender e pode-se dizer, até mimar o pequeno Hermeto. É

possível perceber esta certa "superproteção" ao observarmos relatos de Hermeto (ARAÚJO, F. 2010, p. 27) da época de escola dizendo que sofria bullying, mas não se intimidava e as vezes até revidava no final da aula. Quando havia reclamações dos pais de outros alunos e a notícia chegava ao seu Pascoal, o mesmo perguntava: "Filho, por que você bateu?" o garoto então explicava e seu pai emendava: "Então fez certo". Dona Divina também tinha uma atitude protetora, zelosa e ensinava o filho a encarar as dificuldades da vida com alegria e bom humor:

"A mãe, dona Divina, dava também aquela proteção. Acontecia, por exemplo, de as mocinhas lavando roupa no rio começarem a fazer troça com o menino. 'Que esquisito, olha como ele é branco! Você enxerga bem?' Hermeto tinha pronta a resposta: 'Levanta a saia que eu digo'. E lá iam as mocinhas fazer queixa do galego com dona Divina. Que primeiro ouvia, depois dizia: 'Respondeu certo. E tem mais: fui eu que ensinei.' É por isso, graças a seu Pascoal e a dona Divina, que Hermeto se gosta, se acha bonito. 'Sou uma árvore muito original' (Hermeto apud ARAÚJO, F., 2010, p. 27)

Notamos então que ao invés de se fechar para um mundo aparentemente hostil, a atitude de Hermeto foi oposta, ao passo que daí em diante, tem desenvolvido seu conceito musical guiado por uma mistura sem preconceito que abrange qualquer influência que tenha chegado à sua percepção. Seja ela música "de verdade" ou meramente sons da natureza. Ao mesmo tempo em que defende que a música é para todos, com frases conhecidas do tipo: "só não toca quem não quer". Portanto é possível notar um caráter altamente inclusivo em sua forma de pensar a vida e a música. Isso vai se manifestar com força em toda a sua carreira; à medida em que une estilos musicais de maneiras inéditas em um conceito de música universal; à medida em que diz que cada som, independente do seu emissor, tem uma função única; à medida em que afirma que a música é para todos. Hermeto intitula sua música como "livre" e "universal" - são classificações que parecem visar englobar esta ampla variação/mistura estilística presente em sua obra. Estas classificações descrevem a obra em um âmbito macroscópico.

"A Música Universal é a confraternização entre os povos através da música feita pela mistura sem preconceitos, mas com bom gosto harmônico, rítmico, melódico, tímbrico."(CHENTA, 2018).

"Para mim é tão importante uma chaleira para determinado momento quanto o piano. Cada qual tem suas cores, sua natureza, seus timbres, suas funções. Ser multi-instrumentista não é ser um virtuoso em cada instrumento. É ter bom gosto para sair tocando, respeitando a natureza de cada instrumento." ... "A Música Universal é a confraternização entre os povos através da música feita pela mistura sem preconceitos, mas com bom gosto harmônico, rítmico, melódico, tímbrico." ... "Na minha opinião, a música não tem pátria, ela é como o vento, o ar, as estrelas, não é de nenhum país, ela voa...por isso chamo de Música Universal. Faço música a partir do Brasil, mas sou influenciado pelo mundo todo. Meu jeito sempre foi incentivar as pessoas a criarem, a buscar a sua própria maneira. Isso só me faz muito feliz!" (CHENTA, 2018).

### 2.3 O contato com a música (da infância até 'bebê')

Como sabemos, Hermeto não tinha acesso a rádio até os 14 anos. Portanto, toda a música à qual tinha acesso era aquela tocada pelos músicos da região. O que não impedia o garoto de se aventurar às escondidas com o fole de 8 baixos de seu pai:

"Papai tocava esse instrumento. [...] Aí ele deixava o baixo... em cima da cama com o quarto fechado e eu ia escondido pegava o baixo e tocava... Um dia, mamãe chegou e... foi escutar na porta do quarto... era eu e o meu irmão... Ela 'viu eu' tocando e ficou toda feliz querendo que ele visse [referência a Seu Pascoal]. [...] Aí ele veio, 'viu eu' tocando... Ele escutou e ficou maluco!... Ele disse assim: 'como é que vocês aprenderam a tocar?... Aí... ele disse assim ó: 'Eu vou vender a melhor vaca que eu tiver e vou comprar um harmônico melhor pra vocês'... Comprou o harmônico, a gente ficou 3 meses tocando esse harmônico... E o que ele fez?... Ele parou de tocar e ele disse... 'agora eu vou conduzir vocês pra 'fazer' os bailes... Então... nós tocávamos... e ele era nosso empresário... Daí pra frente eu não parei mais. E esse foi o meu primeiro instrumento 'convencional'... Era forró, frevo... Principalmente frevo e forró. Tinha o samba... de roda... é uma mistura também. Assim como se fossem vários sambas. E outra coisa, a maioria das coisas que a gente tocava era mais 'intuitiva' por que a gente não escutava rádio, como eu te falei: não tinha luz elétrica, não tinha nada... Era mais coisa intuitiva que a gente fazia" (BAND, 2014)

O "Frevo e forró" além do "samba de roda" aos quais se refere eram tocados popularmente por formações tradicionais como os trios de forró, os conjuntos regionais e as "bandas de pífanos que são verdadeiros relicários de gêneros antigos como polcas, choros, maxixes e até tangos brasileiros" (Campos, 2006, p. 25). Esses são os tipos de música com que Hermeto tem contato até os 14 anos de idade, pois como sabemos, até essa idade ele não ouvia rádio e seus conhecimentos estariam limitados à música tocada pelos regionais e à intuição que lhe foi grande professora. Mesmo sendo um iniciante no fole de 8 baixos, Hermeto parecia buscar soluções pouco usuais. Segundo ele, (Hermeto apud ARAÚJO, F. , 2010, p. 24) o fole de seu pai era diatônico em dó mas possuía um fá sustenido. O garoto ganhou seu próprio fole aos 11 anos e com incentivo da família iniciou uma dupla chamada *Os Galegos do Pascoal* com seu irmão Zé Neto, também albino, com quem se revezava entre pandeiro e fole.

"A trajetória musical de Hermeto Paschoal coincide com vários movimentos importantes da música popular brasileira, desde sua infância interiorana, em Alagoas, onde convive com bandas de pífano, bandas de coreto, participando de festas tradicionais em que música e religião se integram em celebrações de rua que envolvem comunidades inteiras. Em seguida, suas passagens pelos

conjuntos regionais, que foram suas primeiras “escolas” de música. Também os conjuntos dos quais participou na “noite” do Rio de Janeiro e São Paulo. (CAMPOS, ANPPOM, 2005, p. 724)

"Dentre as formações da música brasileira, podemos considerar três especialmente caras à música instrumental: os trios de forró (sanfona, zabumba e triângulo), as bandas de pífanos (dois pífanos, Tarol, prato e zabumba) e os conjuntos regionais (violão, cavaquinho, pandeiro, flauta, dentre outros instrumentos solistas). A experiência musical de Hermeto Pascoal é particularmente rica em música brasileira por ele ter vivido, já em sua infância e adolescência, essas três formações instrumentais." (CAMPOS, 2006, p. 20)

Em 1950, *Os Galegos do Pascoal* se mudaram para o Recife, onde foram contratados pela *Rádio Tamandaré* onde conheceram Sivuca, que reconheceu em Hermeto "...ainda de calças curtas... o 'fogo sagrado' " (apud ARAÚJO, F., 2010, p. 24) e o ajudou a entrar na *Rádio Jornal do Comércio* onde formou com os irmãos o trio *O Mundo Pegando Fogo* para atuar na mesma.

"Quando eu saí com 14 anos de Alagoas para Recife, aí eu tive conhecimento do que se chama chorinho. Eu saí direto do forró, das coisas que eu estava acostumado a tocar, peguei a sanfona e fui tocar chorinho no regional, na *Rádio Jornal do Comércio*, em Recife. Com 15, 16 anos, já estava tocando em regional. Quando eu cheguei no sul, eu fui juntando a música. A gente nunca fica fixo num estilo só, é uma mistura." (CAMPOS, 2006, p. 20)

Após ser suspenso por 15 dias por causa de um desentendimento na *Rádio Jornal do Comércio*. Hermeto acabou enviado, em meados de 1950, à *Rádio Caruaru* onde segundo ele, permaneceu por mais de três anos e enriqueceu seus conhecimentos musicais.

"Agora a minha memória foi parar em Caruaru, na *Rádio Difusora* onde eu fiquei mais de três anos. Foi lá que aprendi a tocar sanfona junto com os grandes músicos hoje grandes maestros, compositores e instrumentistas. Caruaru é José Gomes, o grande Omildo Almeida, compositor daquela música linda que se chama “Feira de Caruaru”, também do maestro Joaquim Augusto [...] a todos um grande som." (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 88)

A improvisação também já fazia parte da forma de tocar de Hermeto desde essa época. Ele relata, ainda acerca da fase em que tocava com Zé Neto na noite, casos em que clientes o pediram para repetir uma determinada música e ele dizia que não poderia pois estava "criando na hora" em que tocou a música e não poderia mais se lembrar. Já exaltados pela bebida, algumas vezes se irritavam com Hermeto por não repetir a música que desejavam ouvir (BAND, 2014).

Zé Neto se muda para o Rio a convite de Luiz Gonzaga e Hermeto, aos 19 anos, volta pra Recife para tocar sanfona no regional de choro da *Rádio Jornal do Comercio* onde podia

assistir a ensaios de grupos orquestrais com os maestros Guerra-Peixe, Clóvis Pereira, Duda e Joaquim Augusto (ARAÚJO, F., 2010, p. 24). A vivência desta fase vai permitir a Hermeto um aprofundamento no aprendizado da música nordestina folclórica, popular e até erudita (ao assistir ensaios de Alberto Figueiredo tocando Chopin).

"Guerra-Peixe era maestro lá na Jornal do Comércio, nessa época eu tinha 14 pra 15 anos. Eu ficava no auditório assistindo os ensaios, ficava fascinado. Aquilo pra mim foi muito bom porque nessa época eu tocava chorinho e forró. Eu via tudo aquilo, eu via que o Guerra-Peixe tinha algo mais além de tocar, de fazer arranjos. Ele era também o rei da pesquisa, ele ia para o interior pra ver os zabumbas, ele ia pessoalmente escutar o som dos zabumbeiros... Naquele tempo ninguém dava valor, era música de cachaceiro... Eu escutando tudo isso, de repente via a maneira dele fazer, pegar, transformar um arranjo." (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 71)

"Eu com 14 anos de idade estava no auditório lá, ninguém me conhecia e eu não conhecia ninguém, acanhado, tímido, lá na última cadeira, o auditório vazio e a orquestra ensaiando. (...) Tinha quase uma sinfônica lá, era uma maravilha, cordas, era misturado cordas com metais, além da *big band* que tinha lá. (...) Então eu não preocupava em não me esquecer daquele ensaio, porque eu sabia que tinha uma coisa na minha mente gravando, eu não precisava me preocupar." (Hermeto apud LIMA NETO, 1999, p. 190)

"Ta escutar um pianista que chamava-se Alberto Figueiredo, que tocava só Chopin, não tocava mais nenhum compositor. Ele lia a partitura e criava. Aquilo pra mim foi muito bom porque nessa época eu só tocava chorinho e forró." (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 87)

"Esta música é muito parecida com aquele povo lindo de Recife; me lembro quando cheguei lá com os meus 14 anos, sempre como observador na boa música. Aprendi muito escutando os ensaios com os grandes maestros Clóvis Pereira, Guerra-Peixe, maestro Duda e muitos outros. [...] Esta música lembra-me muito as cirandinhas de Recife e os frevos das ruas, e compositores como Capiba, Nelson Ferreira e cantores como Claudionor Germano, Expedito Baracho, Paulo Tito e tantos outros." (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 87)

Foi então que o guitarrista Heraldo do Monte o convidou (ARAÚJO, F., 2010, p. 24) para tocar na boate Delfin Verde, o que o levou a se aprofundar no estudo de piano e aprimorar as técnicas para tocar *jazz*. Ainda em Recife, tocou no regional de Romualdo Miranda onde conheceu Ilza com quem se casou em 1954.

Aceitou convite para trabalhar na *Rádio Tabajara* em João Pessoa onde teve contato com estilos musicais como "bossa-nova, rock-and-roll, samba-jazz" (Villaça apud ARAÚJO, 2010, p. 24). Começou a compor, construiu uma reputação na Paraíba e estava agora imerso em um ambiente musicalmente rico e cheio de referências.

Percebendo a agitação musical que ocorria no Sudeste, resolveu se mudar em 1958 para o Rio de Janeiro onde não teve dificuldades em encontrar trabalho graças à atividade em conjuntos de baile (Cabral apud PASCOAL, H. *Calendário do Som*, 2000, p. 11). Lá, integrou o conjunto de Pernambuco do Pandeiro e assim realizou suas primeiras gravações comerciais como sanfoneiro (ARAÚJO, 2010, p. 24). No Rio, presenciou movimentos musicais que ocorreram na década de 60, como a Bossa-nova, o Tropicalismo, a Jovem Guarda e as canções de protesto. Incorporou grande cultura musical nesse período e tocou com artistas como o violinista Fafá Lemos, Garoto.

Em 1961, mudou-se para São Paulo onde viria a fundar - a convite de Airto Moreira - o conjunto *Sambrasa Trio* (ROBINSON, 2000) em 1964. Hermeto ganhava cada vez mais destaque no cenário musical e acompanhou cantores de festival como Geraldo Vandré, Edú Lobo e Marília Medalha. Apresentou-se como compositor com a música *Serarei*, cantada por Alaíde Costa e com a música *O porco da festa* cantada por Aleuda e ele no *Festival da Abertura* da Rede Globo de Televisão em 1975. (ARAÚJO, F. 2010, p. 25). Ainda nessa década participou do disco *Conjunto som 4* no qual foi líder do quarteto com Papudinho, Edilson e Azeitona. Hermeto começa assim uma fase de intensa produção musical com os grupos. Agora mais do que nunca ele passa a botar em prática todos os aprendizados colecionados até então. Encontrou nos grupos uma liberdade que lhe permitiria expressar suas vontades musicais.

## 2.4 A onda de sucesso

"Esta música lembra-me muito o Quarteto Novo, quando estava compondo parecia tocando com ele. Foi a partir do Quarteto Novo que me descobri mais como compositor e arranjador. Viva o som sempre!" (Hermeto apud CAMPOS, 2006, p. 90)

"Foi numa época boa [sobre a época do Quarteto novo] que foi a época que eu estava me descobrindo justamente como compositor... Eu sempre deixo... as coisas fluírem! Então quando eu me vi eu já 'tava' sendo compositor, já tava fazendo um... Quarteto Novo, um Som 4... Foi o começo da minha descoberta... dos grupos, da formação dos grupos... Isso realmente foi tudo! Porque todos esses grupos... foram justamente os causadores de... este trabalho todo que eu faço [referência ao Festival Internacional de Jazz na Suíça e outros trabalhos internacionais ]. Tudo veio... dessa época. Eu vim evoluindo." (BAND, BLOCO 03, 2014)



Hermeto ressalta a importância de seu amadurecimento nessa fase que se desenrolou nos anos 60 adentro. A partir desse momento sua obra começaria a ter um impacto muito maior e não demorou para que, como consequência de sua produção musical nessa década, tivesse suas primeiras participações em eventos internacionais, assim como um reconhecimento nacional mais impactante como veremos a seguir.

Com um relativo declínio da canção brasileira após o fim dos grandes festivais ocorrido na segunda metade da década de 70, a música instrumental encontrou maior espaço. O que segundo Fabiano Araújo (2010, p. 25) "levaria Hermeto a uma era de maturidade e autonomia musical."

“... quando a censura empenhou esforços para emudecer a música brasileira, os primeiros murmúrios da música instrumental – sem texto, portanto, teoricamente, incensurável e livre – se fizeram ouvir..., mas o [...] interesse por música instrumental. . . só começou a registrar dados positivos de crescimento a partir de 1974. . . A realização, extremamente bem sucedida, de uma verdadeira maratona de música improvisada, em 78 – o Festival de Jazz de São Paulo, em setembro – serviu para atestar a existência inequívoca de um interesse pelo gênero. . . e a tendência ao modismo. ‘Ouço muita gente falar do Hermeto. Mas poucos entendem’, afirmou Theo de Barros, ex-companheiro de Hermeto no Quarteto Novo, em dezembro de 78. ‘Não sei se felizmente ou infelizmente, ele está sendo tratado como um modismo. . .’ ” (BAHIANA, 1979-1980b, p.79-81)

“Ao se encerrar a década [de 1970], a música instrumental tinha no Brasil pelo menos dois grandes nomes. . . dois nomes que exemplificavam perfeitamente essa passagem da linha jazz/bossa para uma linguagem mais misturada e mais ampla: Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal [sic.]” (BAHIANA, 1979-1980b, p.82-83).

Portanto neste o momento Hermeto estava recebendo reconhecimento nacional e internacional e daí até os dias atuais foi aclamado pelo mundo, como sabemos. Desde então Hermeto tem recebido diversas homenagens e prêmios. Em 1972 e 1973, os de *Melhor Solista e Melhor Arranjador* pela Associação Paulista de Críticos de Arte. No Rio, recebeu 5 vezes o *Prêmio Sharp de Música*. Em 1994, sua apresentação no Queen Elizabeth Hall foi considerada o maior concerto de música popular da década. Em 2002 foi homenageado pelo Sesc com a exposição *Hermetismos Pascoais*, em 2004, o troféu *Monsueto* na categoria Instrumental com o disco *Mundo Verde Esperança*, no *Terceiro Prêmio Rival Petrobrás de Música*. O historiador e produtor de jazz Arnaldo De Souteiro escolheu o DVD *Chimarrão com Rapadura* como um dos dez melhores em todo o mundo. (Araújo, 2010, p. ).

### 3 UMA ANÁLISE DE “BEBÊ”

Abordaremos algumas características, tais como: ritmo, harmonia, melodia, forma, orquestração, dentre outros aspectos.

#### 3.1 Ritmo

As duas gravações analisadas de *Bebê* têm seu ritmo executado na percussão. No disco *Natural Feelings* o percussionista Airto Moreira executa 5 grooves diferentes:

The image displays five musical examples of rhythmic patterns on a single staff, each starting with a double bar line and ending with a double bar line. Ex.: 1 is in 2/4 time and shows a 6+2 division with a dotted quarter note followed by a half note. Ex.: 2 shows a simple two-note pattern. Ex.: 3, 4, and 5 show various syncopated rhythms with different note values and rests.

O exemplo 1 não remete diretamente à um estilo, mas por configurar uma divisão de 6+2 semicolcheias pode ser sobreposto a alguns ritmos brasileiros como o baião, o xaxado, o xote, o samba, coco, rojão e outros. Quando tocado repetidamente lembra o efeito rítmico do baião. O exemplo 2 é um tanto genérico e não remete a um estilo específico. Já os 3 e 4 contém a síncope, conhecida popularmente como "garfinho" (CAMPOS, 2006, p.86); figura rítmica também encontrada na maioria dos ritmos relativos ao choro, ao samba e ao forró. No exemplo 3, a primeira nota da síncope (segundo compasso) não é tocada por estar ligada à nota anterior, recurso presente no samba de partido alto por exemplo. O exemplo 4 tem garfinho, mas desta vez sem ligadura na primeira nota da síncope (segundo compasso) e seguido de duas colcheias, uma variação do *tresillo* (3+3+2) que configura a conhecida *síncope característica* também

muito comum nos mesmos ritmos citados acima. O primeiro compasso do exemplo 5 configura outra variação do *tresillo*. A pesquisa feita por Carlos Sandroni fundamenta tais associações:

"O padrão rítmico 3+3+2 [o tresillo] pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante."(SANDRONI, 2001, p. 28)

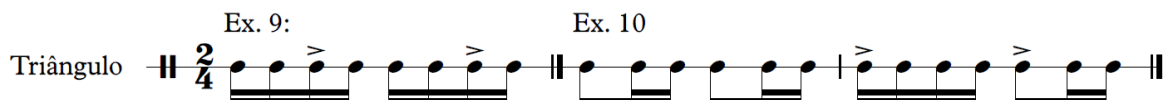
Na gravação de *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, a percussão de *Bebê* varia entre duas rítmicas principais:



Os dois grooves são característicos do baião e serão predominantes se fazendo presentes por quase toda a música. Na seção C, o reco-reco (ou similar) faz a batida do exemplo 4, a mesma realizada por Airto no *Natural Feelings*. No trabalho '*Como se toca o baião (2014)*', Almir Côrtes ilustra os elementos presentes na estilização do baião operada por Luiz Gonzaga entre 1940 e 1950 a fim de ilustrar padrões existentes no estilo. Segundo Côrtes esta é a "figura que se tornou referência da 'levada' do baião" (2014, p. 197):



Pode observar-se também uma diferença entre a levada do triângulo descrita na pesquisa de Côrtes como padrão no baião de Luiz Gonzaga (1940-1950) (ex. 9) e a mais ocorrente em *Bebê* no *A Música Livre de Hermeto Pascoal* (ex. 10):



Existem algumas diferenças notáveis nas duas levadas. O ponto de acentuação e o fato de a levada da gravação de Hermeto ser composta por 2 compassos. Sabe-se que Hermeto

confere liberdade a seus músicos e aparentemente aí está o conceito que gera estas mudanças. O instrumento utilizado é o mesmo da tradição mas a forma de tocá-lo se altera.

Dessa maneira é possível afirmar que o baião é o estilo do qual mais se aproxima o ritmo presente nesta gravação de Bebê, porém "re-estilizado". Mesmo que na versão do disco *Natural Feelings* isso não tenha ficado tão explícito pela variação de "levadas" executada por Airto, a linguagem ali expressa pertence inegavelmente a este mesmo universo.

### 3.2 Harmonia

A harmonia de *Bebê* oscila entre o modal e o tonal. Nas duas gravações, a harmonia é quase idêntica, diferindo apenas pela introdução. No disco *Natural Feelings* a introdução contém a seguinte sequência: A-7, A-7(#5), A-6, A-7(#5) sem melodia - portanto fica ambíguo quanto a ser modal ou tonal. Em *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, na introdução e nos primeiros 8 compassos da seção A, a harmonia se mantém modal se dividindo entre os acordes de Gmaj7/A, que sugere um Lá Dórico e Fmaj7(b5)/A, que sugere um Lá Eólio. O caráter modal se mantém nos 6 primeiros compassos da seção A que contém dois compassos de A-7(9), dois de Am7(9,#5) e a seguir, dois compassos de A-7(9); o trecho está em Lá eólio (reforçado pela sexta menor na melodia). Os próximos 4 compassos contém os acordes A-7(9), já citado e 2 compassos de C#-7(9), que chega sugerindo um novo modo, de C# dórico. Em *Bebê* o modo que fica em maior evidência é o eólio, porém há uma "sugestão" do modo dórico. Além disso, há uma oscilação entre modal/tonal, como veremos a seguir. Característica que estabelece uma semelhança harmônica com o baião tradicional de Luiz Gonzaga, onde costuma haver a aplicação de trechos de harmonia modal intercalada com tonal (sendo que nos trechos modais geralmente utilizando os modos mixolídio e dórico). Esse caráter modal mixolídio e dórico vem da própria influência da música regional nordestina (Côrtes, 2014, p. 198, 199 e 200).

A parte modal da música se encerra e a partir do nono compasso da seção A, a música se torna tonal, contendo a seguinte sequência de acordes: D-7(9), G7(13), G7(b13), C-7(9), F7(13), F7(b13), Bb7(13); (casa 1) B-7(b5), E7(#11); (casa 2) A-7(9). Configuram-se então as cadências II-V-I que caracterizam o tonalismo do trecho. A seção B vai se iniciar com um trecho tonal de 6 compassos e chegar a um momento de paralelismo na harmonia, representado por

uma sequência de acordes de qualidade maior com sétima maior: Bb, B, C, C#, D E Eb. Evento que se repetirá na seção C com os acordes de mesma qualidade: F#, G, G#, A, Bb, B. Há um movimento peculiar nas seções B e C. A harmonia realiza um movimento descendente de tônica até chegar aos trechos de paralelismo - recurso pouco utilizado na música popular em geral, mais encontrado em obras eruditas - em que a tônica ascende fazendo o movimento contrário e voltando ao lugar de origem, gerando uma textura homofônica. O movimento descendente acontece nas seções C e D da música tornando-se uma característica marcante e estabelecendo uma similaridade com a bossa nova (estilo no qual o movimento descendente de baixo foi muito empregado, por exemplo em *Insensatez* de Tom Jobim). Em C e D, Hermeto utiliza os dominantes substitutos (uso de dominantes substitutos pode ser encontrado na bossa-nova, choro, jazz e outros estilos) ao invés de os dominantes primários para que o movimento descendente do baixo ocorra de forma mais suave. Em A e B, também ocorre o movimento descendente de tônica, mas por não utilizar os dominantes substitutos, a tônica realiza saltos pra frente e pra traz, realizando assim um movimento menos sutil, mas igualmente descendente.

A sequência: E-7(b5), A7(13), A7(b13), D-7(b5), G7(13), G7(b13), C-7(b5), B7(#11), Bbmaj7, situada na seção B, se assemelha muito a um trecho da música *Stella by Starlight*, um standard do jazz que contém a seguinte sequência: E-7(b5), A7(b13), D-7(b5), G7(b13), C-7(b5), F7(b13), Bbmaj7(9). Ambas têm o mesmo ritmo harmônico de tensão e resolução então o resultado harmônico final é bem semelhante. Outra música que contém trecho parecido é *Quin Jiló* de Luiz Gonzaga que contém a sequência: Ab-7(b5), Db7(b13), F#-7(b5), B7(b13), E-7(b5), A7(b13), D6 - também com mesmo ritmo harmônico. A harmonia nas seções C e D de Bebê também segue padrão similar, porém, utilizando dominantes substitutos no lugar dos acordes dominantes, configurando a repetição em diferentes tonalidades desse motivo harmônico. A utilização de dominantes substitutos também é marcante, totalizando 12 aparições em sua forma sem repetições (AA-BB-CC-D).

Nessa harmonia, a cada (pelo menos) 2 compassos acontece uma mudança de tonalidade (com apenas uma exceção, na repetição da seção A, trecho em que a harmonia permanece por 4 compassos na tonalidade de C jônio ou A eólio). Sendo que nos trechos onde ocorre paralelismo entre a harmonia e a melodia, chegam a ocorrer 4 tonalidades diferentes em um compasso. Isso torna difícil definir a tonalidade da música. Pode-se considerar a tonalidade como sendo A eólio em decorrência de a música começar nessa tonalidade e nela permanecer nos compassos 1, 2, 5 e 6 da seção A. Mas o fato é que a tonalidade se mantém transitória durante toda a música. Por possuir tantas modulações, Bebê se distancia da maior parte dos

estilos populares e principalmente cancioneros da época, que por sua vez, tendem a empregar melodias mais "cantáveis", que possam ser assimiladas com mais facilidade pelo público em geral.

*Giant Steps* de Coltrane e outras músicas multitonais tem características similares quanto a mudanças de tonalidade. Porém, como é notável no sistema tritônico (de *Giant Steps*) e outros sistemas multitonais que dividem uma oitava em partes simétricas, as mudanças de tonalidade tendem a seguir um padrão intervalar, o que não ocorre na harmonia de Bebê.

Do ponto de vista de possuir uma harmonia imprevisível, pode estabelecer-se uma ligação de Bebê com a bossa-nova e o jazz que também possuem como característica harmonias de maior sofisticação (MACHADO, E., 2008-2009, p. 217).

### 3.3 Melodia

Usando como referência a análise de Côrtes do baião tradicional de Luiz Gonzaga, pode-se notar que era comum suas as melodias e harmonias explorarem os modos mixolídio e dórico, fator definitivo na caracterização do estilo. Nas melodias predomina a rítmica de colcheias e semicolcheias. Sendo muito comuns os grupos de 4 semicolcheias e figuras rítmicas derivadas dessa subdivisão e o começo das frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo); Um dos padrões mais recorrentes é formado por quatro colcheias, sendo a última ligada ao primeiro tempo do próximo compasso. Outras características citadas são a antecipação das notas de conclusão de frase, que gera uma relação dissonância/consonância diante da transição de acordes, e a utilização de notas repetidas como recurso melódico (Côrtes, 2014, p. 198, 199, 200, 202). Características como a presença da figura rítmica do *tresillo*, a presença de figuras formadas por colcheias e semicolcheias e a repetição de notas como recursos melódicos também poderão ser observados no choro (VALENTE, 2014, p. 51, 57)

Algumas destas características podem ser observadas em Bebê. A melodia se constitui (partitura em anexo) majoritariamente por colcheias e semicolcheias e os primeiros 8 compassos da parte A, como citado anteriormente, constituem harmonia e melodia modais. O motivo *rítmico* da melodia se mantém constante no início de todas as seções com a utilização de quatro semicolcheias. Ao mesmo tempo, a cada início de seção o motivo *melódico* (ou

desenho melódico) utilizado é novo, sendo apresentados um motivo na seção A, outro na seção B, outro na seção C, que por sua vez se repetirá na seção D.

Há ao longo da forma da música, 7 situações em que a última colcheia do compasso está ligada à nota do primeiro tempo do compasso seguinte, configurando os compassos acéfalos. Em alguns casos isso ocorre nas conclusões de frase, como na passagem do segundo para o terceiro compassos ou do sexto para o sétimo compassos da seção A. Neste último caso, a nota Si entra como uma nona maior sobre o acorde de A-7, configurando uma dissonância que se resolverá com a mudança do acorde para C#-7, onde o Si se torna uma sétima menor. Também é notável a utilização de notas repetidas como recurso na melodia nas seções C e D. Tais características se assemelham às do baião apontadas por Côrtes acima citadas.

Na melodia (AA-BB-CC-D), podemos notar uma proporção entre notas das estruturas baixa, com 240, notas (60,76%) e alta, com 155 notas (39,24%) em um total de 395 notas presentes. Para esta análise considerou-se como duas notas os casos em que uma nota da melodia se mantém por dois acordes diferentes. Devido a uma ambiguidade na possibilidade de cifragem, nos compassos 1 e 3 da seção C, considerou-se os acordes de C-7 e Bb-7. Nos compassos 1, 3 e 5 da seção D, os acordes de B-7, A-7 e G-7 respectivamente.

### 3.4 Forma

As duas versões de Bebê aqui analisadas possuem formas diferentes. Enquanto no disco *Natural Feelings* a forma apresentada é AA-BB-CC-D-AA, contendo pequena introdução e *outro* com improviso de órgão; no disco *A Música Livre de Hermeto*, a forma é AA-BB-CC-D-AA-BB-CC-D-AA, contendo pequena introdução e *outro* de sonoridade peculiar, terminando com sons que parecem ser gritos de animais. Cada seção (A, B, C e D) tem 16 compassos e em cada uma delas Hermeto sugere uma diferente tonalidade. Tais formas musicais não são definitivas de um estilo especificamente, porém se assemelham a formas utilizadas no choro:

Paula Valente, no trabalho *Transformações no choro no século XXI* (2014), afirma que "o choro tradicional possui na sua maioria, três partes, denominadas de A, B e C, apresentadas sempre com repetição". Tendo cada seção, geralmente, 16 compassos. Afirma também que a forma é geralmente expressa "da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-A". O que não representa exatamente a forma utilizada por Hermeto, mas tem grande semelhança.

Ao contrário do que acontece muitas vezes no choro, as seções de Bebê não podem ter sua ordem alterada, pois sua harmonia não gira em torno de um único centro tonal. A ordem tem que ser necessariamente A, B, C, D, A, B, C... e assim por diante, pois se tentarmos posicionar por exemplo a seção A entre B e C, a progressão harmônica não mais fará sentido. É uma harmonia que progressivamente conecta o fim de uma seção ao início da outra até voltar ao ponto de início, como um ciclo.

### 3.5 Orquestração

Caio Nelson da Senna Neto afirma em seu artigo de doutorado *Textura Musical: Forma e Metáfora* (2007) "ser a textura um elemento fundamental da percepção e fruição musical" apesar de envolver "certo grau de subjetividade"(2007, p. 2 e 3) e para analisar a orquestração, levaremos em conta alguns desses elementos.

Na versão do *A Música Livre de Hermeto Pascoal* de Bebê, a primeira textura ocorre com o baixo na região grave e o piano preenchendo a harmonia com acordes em "bolacha" como "respiros" na região médio-aguda e assim sugerindo uma espacialidade sonora de dois planos. Logo em seguida, na seção A, o piano se ausenta. A melodia começa a ser tocada pela flauta e violinos em uníssono e ocorre o surgimento de um terceiro plano: uma harmonia elaborada na forma de melodias secundárias nos violinos. Os três se entrelaçam coordenadamente com diferentes linhas melódicas, representados por (i) baixo e percussão, que predominam na região grave e estão ritmicamente unidos, (ii) harmonia na região média/aguda e (iii) melodia na região mais aguda. Ainda na mesma seção, a instrumentação vai se alterando, causando pequenas sensações de dinamismo mas ainda assim essa textura de 3 planos irá se manter. Elementos percussivos como o triângulo ponteiavam passagens aparecendo na região aguda. Na repetição da seção A, a melodia passa para a flauta e piano em uníssono criando uma agradável alternância timbrística. Alteração que se mantém na melodia da seção B, C e D, sendo que, apenas na seção C, o piano está uma oitava abaixo da flauta ao invés de uníssono.

Há um "deslizamento" do plano representado pela harmonia que avança em termos de dinâmica e altura praticamente sobrepondo a melodia e depois volta para uma região mais discreta ou de segundo plano. Essa "disputa" entre a linha melódica principal e a linha melódica



das harmonias elaboradas imprimem um jogo de interesse que dá um novo nível de complexidade ao arranjo e capta a atenção do ouvinte.

Nota-se que a bateria e percussão trazem sutis contribuições pontuando ao longo de toda a música os momentos de transição da harmonia trazendo um enriquecimento das texturas ao lançar novas camadas timbrísticas e de frequência sonora. Principalmente as agudas representadas por triângulo, pratos, reco-reco e outros.

O caráter de transição da tonalidade também traz uma sensação de "mudança de clima" a todo momento, algo que se fará presente por toda a forma da música. Chegando à seção B, a dinâmica se mantém parecida. Permanecem os três "planos" e uma pequena disputa de protagonismo entre as linhas da melodia principal (piano e flauta) e secundária (cordas e sopros). Isso se mantém até o momento do paralelismo harmônico-melódico, onde todas as texturas e timbres do grave ao agudo se unem em ataques realizados em sincronia, formando um bloco sonoro que faz um movimento ascendente em massa se deslocando no *espaço sonoro* até desembocar novamente nos 3 planos entrelaçados. Este comportamento vai se repetir na seção C. Na seção D, a harmonia orquestrada (que seria o segundo plano) se torna mais leve e dá lugar ao piano (tocando sozinho acordes em blocos).

Por fim a seção de improviso coletivo do final da música sugere uma massa sonora mais expansiva pelo emprego de elementos/instrumentos múltiplos, dando uma impressão de "desorganização" e organicidade - como se o arranjo estivesse de alguma forma "vivo" - e terminando a música de uma forma ligeiramente abrupta, transmitindo despreensão e informalidade.

No disco *Natural Feelings* a dinâmica de variação da textura musical é bem mais tímida. Talvez por sua proposta mais simples e menos "orquestrada", possui, a partir da seção A até o final da música, 3 planos bem definidos e hierárquicos que não disputam entre si. Sendo eles: (i) a melodia em primeiro plano, alternando de instrumentação, (ii) harmonia mais discreta, executada pelo violão e (iii) a base rítmica englobando percussão e baixo. O plano da harmonia, executado por Sivuca no violão, não executa linhas melódicas, mas apenas a "levada" determinada. A mais significativa alteração da textura musical ao longo da gravação é a mudança de instrumento principal (melodia) que passa pelo órgão, outros timbres de teclado, assovios e voz, proporcionando ao arranjo uma variação timbrística interessante.

### 3.6 Outros Aspectos

A instrumentação utilizada no disco *Natural Feelings* foi um tanto "incomum": percussão, voz, órgão, violão e baixo. Formação não remete a algum estilo específico. Todos eles são amplamente utilizados na música popular. Foram utilizados elementos percussivos como o reco-reco, ganzá (ou similar) que podem ser encontrados na música latino-americana.

Já em *A Música Livre de Hermeto Pascoal*, são utilizados instrumentos de banda somados com outros de orquestra erudita: flauta, sax soprano, alto e tenor, piano, cordas, contrabaixo, percussão e bateria e outros. A maioria desses instrumentos também se faz presente na música popular brasileira. Vale ressaltar que instrumentos de percussão utilizados, como o triângulo e reco-reco, remetem ao baião e à cultura musical nordestina, mas a utilização da bateria ao invés da zabumba já sugere uma divergência da abordagem "tradicional" do baião apontada por Côrtes, assim como dos conjuntos regionais nordestinos.

A improvisação está presente nos dois arranjos, de forma discreta. Situada ao final da gravação, a improvisação em *Bebê* no disco *Natural Feelings*, realizada por Hermeto Pascoal no órgão, acontece sobre a harmonia dos primeiros 4 compassos da seção A e leva a um *fade out* para a finalização da música. A improvisação em si é um fator marcante no jazz, portanto é possível estabelecer esta ligação com o estilo. Porém a improvisação também aparece em outros lugares como estilos instrumentais brasileiros (a exemplo do choro), em diversos estilos americanos e inclusive nos repentes, que fazem parte da cultura nordestina. Também é válido lembrar a já citada tendência de Hermeto em improvisar desde jovem, o que pode facilmente invalidar a associação desse recurso utilizado com uma possível influência estilística. Já no disco *A Música Livre de Hermeto Pascoal* acontece ao final uma improvisação simultânea de vários instrumentos na qual ocorre uma estética de organicidade, remetendo a sons da natureza e finalizando a música de maneira imprevisível, podendo até ser entendida como um erro a ouvidos menos atentos.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo identificar elementos estilísticos na música *Bebê* que extrapolassem o que se considera como baião até a década de 70 para melhor entender as

influências do compositor ao criar e arranjar. Durante a pesquisa, evidenciou-se a importância da fase que se compreende entre 1961 (com o início do *Sambrasa Trio*) e 1973 (com o primeiro disco como artista solo de Hermeto no Brasil) como a fase que viria a alavancar a carreira nacional e internacional do artista, bem como consolidar a popularidade da própria música instrumental brasileira (em torno de nomes como Pascoal e Gismonti). O que tornou a escolha de Bebê ainda mais pertinente.

Foi identificada uma série de elementos pertencentes e não pertencentes ao que seria entendido como o baião da época. A análise aponta fortemente para influências da música brasileira e regional nordestina. As semelhanças mais expressivas encontradas na música se relacionam principalmente com a linguagem do baião, como se esperava. Em menor proporção se fizeram presentes semelhanças com o choro e a bossa-nova nas harmonias e melodias. Surgiram semelhanças com o jazz e a música erudita nas harmonias, instrumentação e improvisação.

Porém há uma grande dificuldade em classificar por estilo alguns elementos da música de Hermeto que parecem transcender definições. A característica encontrada que se faz mais distintiva é o fato de ocorrerem modulações a cada 2 compassos somado ao fato de estas modulações seguirem um padrão de progressão harmônica irregular. Outro momento curioso é o improvisado coletivo que cria uma sonoridade que remete a animais e uma textura musical muito peculiar.

Em conclusão, esses elementos citados extrapolam o que era a definição de baião na década de 1970. De forma que se pode afirmar que, para sua época, Bebê propõe novidades com relação aos estilos tradicionais, demonstrando um caráter altamente experimental, original e inovador dessa composição/arranjo. A análise estabelece semelhanças entre Bebê e uma série de estilos musicais, mas a grande predominância é de estilos brasileiros e em especial o baião.

Espero que este trabalho contribua para que, juntamente com outras análises da vida, composição e música de Hermeto, haja um melhor entendimento do seu processo criativo de composição e das influências que deram vida à música universal de Hermeto Pascoal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Fabio e BORÉM, Fausto. *Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica*. Per Musi - Revista acadêmica -Belo Horizonte, n. 22, 2010, p.22-43.
- BAND. *Entrevistas Band. Blocos 1, 2 e 3*. Site: - <https://www.youtube.com/watch?v=sZAWDpv273o> ; <https://www.youtube.com/watch?v=k-53w9qb8UY> ; <https://www.youtube.com/watch?v=F4HS9JAUycw> - Visita em 11/2018.
- CHENTA, Rodrigo. *Entrevista com Hermeto Pascoal*. Site: - <https://www.informacaomusical.com/entrevista-hermeto-pascoal> - Visita em 11/2018.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *O choro contemporâneo de Hermeto Paschoal*. ANMPPOM. *Décimo Quinto Congresso* - Minas Gerais - UFMG, 2005, p.720-730.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. - Minas Gerais - Dissertação de Pós graduação em Música da UFMG, 2006.
- CÔRTEZ, Almir. *Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga*. Per Musi - Revista Acadêmica de Música - Belo Horizonte, n.29, 2014, p. 195-208.
- MACHADO, Elton Leandro. *Harmonia na Bossa Nova: Um Mapeamento da Produção Científica*. Fórum de Pesquisa Científica em Arte - Paraná - Pesquisa de Iniciação Científica, UNESPAR/FAP, 2009, p. 216-226.
- NETO, Caio Nelson de Senna. *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Rio de Janeiro: Dissertação de Pós-graduação em Música da UNIRIO, 2007.
- NETO, Luis Costa Lima. *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1991-1993): Concepção e Linguagem*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Música da UNIRIO, 1999.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: as transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, editora UFRJ, 2001.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo: Tese de Doutorado da Escola de comunicações e artes da USP, 2014.

\_\_\_\_\_. Conferência da partitura de Bebê: <http://hermetopascoal.com.br/partituras/tudoem.pdf>. (Acesso em 25 de novembro de 2018).

\_\_\_\_\_. Calendário do Som. Ed. A. P. Quartim de Moraes. Apresentação de Sérgio Cabral. São Paulo: Editora Senac, 2000a.

## ANEXOS – Partituras

(Baião)  $\text{♩} = 90$

## Bebê

Hermeto Pascoal

**Intro**

**A**

**B**

Chords:  $G^{Maj9}/A$ ,  $F^{Maj7\flat5}/A$ ,  $A^{m9}$ ,  $A^{m9\#5}$ ,  $A^{m9}$ ,  $C\#m9$ ,  $D^{m9}$ ,  $G^{13}$ ,  $G^{7\flat13}$ ,  $C^{m9}$ ,  $F^{13}$ ,  $F^{7\flat13}$ ,  $B\flat^{13}$ ,  $B^{m7\flat5}$ ,  $E\#^{11}_7$ ,  $B\flat^{13}$ ,  $A^{m9}$ ,  $E^{m7\flat5}$ ,  $A^{13}$ ,  $A^{7\flat13}$ ,  $D^{m7\flat5}$ ,  $G^{13}$ ,  $G^{7\flat13}$ ,  $C^{m7\flat5}$ ,  $B\#^{11}_7$

Bebê (cont.)

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords and bass line. The key signature is one flat (B-flat major/E-flat minor).

**System 1:**  
 Treble: Quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.  
 Bass: Chords B $\flat$ Maj7, BMaj7, CMaj7, C $\sharp$ Maj7, DMaj7, E $\flat$ Maj7.

**System 2:**  
 Treble: Triplet quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.  
 Bass: Chords B $\sharp$ 11, B $\flat$ Maj9, B $\sharp$ 11.

**System 3:**  
 Treble: Chords F7sus4/C, E $\flat$ 7sus4/B $\flat$ , A $\sharp$ 11.  
 Bass: Chords Cm7, B $\sharp$ 11, B $\flat$ m7, A $\sharp$ 11.

**System 4:**  
 Treble: Triplet quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.  
 Bass: Chords A $\flat$ m11, G $\sharp$ 11, F $\sharp$ Maj7, GMaj7, G $\sharp$ Maj7, AMaj7.

**System 5:**  
 Treble: Triplet quarter notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.  
 Bass: Chords B $\flat$ Maj7, BMaj7, G $\sharp$ 11, F $\sharp$ Maj7, F $\sharp$ Maj7, Bm7.

**System 6:**  
 Treble: Chords E7sus4/B, D7sus4/A, A $\flat$ 11.  
 Bass: Chords Bm7, B $\flat$ 11, Am7, A $\flat$ 11.

**System 7:**  
 Treble: Chords C7sus4/G, F $\sharp$ Maj7.  
 Bass: Chords Gm7, G $\flat$ 11, F $\sharp$ Maj7.

**System 8:**  
 Treble: Triplet eighth notes G4, A4, B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.  
 Bass: Chords Bm7 $\flat$ 5, F7 $\flat$ 9.